

Paisajes sonoros de un mundo coherente

Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí

Autor:

García, Miguel A

Tutor:

Seeger, Anthony|| Wright,
Pablo

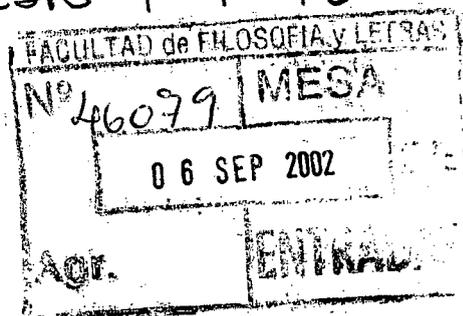
2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Antropología

Posgrado

TESIS 9-1-15

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



Tesis de Doctorado

***Paisajes sonoros de un mundo coherente.
Prácticas musicales y religión en la sociedad wichi.***

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Autor: Miguel A. García

Director: Dr. Anthony Seeger (UCLA)

Co-director: Dr. Pablo Wright (UBA)

Consejera de Estudios: Lic. Irma Ruiz (UBA)

Buenos Aires, Septiembre de 2002

Agradecimientos

Expreso un sentido reconocimiento a todos los *wichí* que aceptaron compartir la magia de un viaje por nuestros mundos, en especial a mis amigos Francisco López y su familia, Pergamino Sánchez, Dalmacio Saracho, José Aranda, Simón García, Pedro Sánchez, Pedro Mate (†), Mariano (†), Rufino Adolfo, Miguel Adolfo, Pascual Adolfo, Eleuterio Adolfo, Alexis Adolfo, Elio Adolfo, Aurora Adolfo, Silvano Ruiz, José Antonio Simón, Manuel Palma, Bonifacio y Adolfo Cajal. Asimismo, manifiesto un profundo agradecimiento a mi director, Anthony Seeger, por el constante apoyo que me ha brindado, que en algunos momentos ha ido más allá del trabajo de investigación que aquí presento, y por sus estimulantes sugerencias. También, agradezco a mi co-director, Pablo Wright, por su lectura crítica, a José Braunstein por haberme facilitado su casa, su Jeep y por haberme mostrado sin reparos muchos de sus propios recorridos y a Gloria Chicote, mi esposa, por los comentarios que realizó sobre algunos capítulos y, en especial, por la complicidad con que albergó mis ímpetus y desánimos. Por último, deseo manifiestar el más hondo de los agradecimientos a Irma Ruiz, responsable de mi iniciación en este oficio de “pensar la música”, por una década de sagaces charlas sobre cuestiones teóricas, metodológicas y éticas, y por haber estado detrás del primero al último de los alientos que laten en esta tesis.

Indice

Aclaraciones sobre la transcripción en lengua wichí	5
Introducción	7
Capítulo I	
El marco teórico-metodológico	13
1. La antropología de la experiencia	14
2. Los estudios de la <i>performance</i>	16
2.1 La <i>performance</i> y sus límites	17
2.2 Del contexto a la contextualización	21
2.3 Reflexividad, <i>communitas</i> y estructura	23
3. Los estudios de la <i>performance</i> en etnomusicología	29
4. La práctica musical	34
4.1 La práctica musical como <i>performance</i>	35
Capítulo II	
El escenario etnográfico	
1. El marco regional	39
2. El marco local	45
Capítulo III	
Las prácticas musicales extintas	
1. Problemas metodológicos	51
2. Las danzas nocturnas	57
2.1. Estado de la cuestión	58
Suicidio y transgresión	59
Pasión amorosa y matrimonio	60
2.2. El <i>hyatas</i> en el este. <i>Switayah</i> y <i>switayatah</i>	63

Las danzas nocturnas como <i>performance</i>	65
La coreografía	67
Los cantos	69
2.3. Aglutinamiento y sociabilización	71
3. La fiesta de la algarroba	74
3.1. La <i>performance</i> . El ritual de la caza de aves	75
3.2. Ritual y narración mítica	81
3.3. De la “farra” a la vida social	86
4. Otras prácticas musicales	87

Capítulo IV

Las prácticas musicales shamánicas

1. Estado de la cuestión	90
2. Shamán y shamanismo	94
3. Desequilibrios y disociaciones	95
4. Los recursos sonoros	98
5. La <i>performance</i>	105
6. El rol de las prácticas musicales en la conformación de la experiencia ritual	111

Capítulo V

Las Iglesias Evangélicas

1. El surgimiento del movimiento evangélico entre los <i>wichí</i>	117
2. La práctica musical en las Iglesias Evangélicas <i>toba</i>	125
Estado de la cuestión	

Capítulo VI

La experiencia musical en las Iglesias Evangélicas *wichí*

1. La conversión	132
2. El sistema organizativo y el ritual	134
3. Los cancionistas	138

4. Los coritos	139
4.1 Definición de la estructura: un modelo para armar	143
4.2 Una estructura en proceso	145
5. Las experiencias psicofísicas	151

Capítulo VII

Conversión y re-experiencia

1. De la multiplicidad de los contextos a la condensación de la experiencia	160
2. De <i>hayawe</i> a sanador evangélico	163
2.1 Continuidad y ruptura	164
2.2 Las razones del nuevo paisaje sonoro	165
3. La re-experiencia evangélica	173

Capítulo VIII

Conclusiones

1. Intraculturalidad, interculturalidad e intertemporalidad	187
2. Más allá y más acá de las prácticas musicales	191
2.1 La coherencia cultural	193
2.2 Sistema adaptativo y condiciones ecológicas	196
2.3 La política del tiempo	199
2.4 Las prácticas musicales con agenda abierta	200
2.5 Homología, estilo y esquema	204

Bibliografía citada	215
----------------------------	-----

Diccionarios, gramáticas y vocabularios	231
--	-----

Bibliografía consultada	232
--------------------------------	-----

Apéndice	242
-----------------	-----

Aclaraciones sobre la transcripción en lengua *wichí*¹

1) Para la transcripción fonológica de las emisiones utilizo la grafía propuesta por Gerzenstein (1991/92) que se consigna a continuación. No obstante, por cuestiones prácticas reemplazo el signo ^ɬl -correspondiente a la lateral fricativa- por *ɬ*, y ^ʔ -correspondiente a los sonidos eyectivos- por *ʔ*.

Consonantes

Oclusivas	<i>p</i>	<i>t</i>	<i>ts</i>	<i>č</i>	<i>k</i>	<i>k^w</i>	<i>ʔ</i>
Eyectivas	<i>p'</i>	<i>t'</i>	<i>ts'</i>	<i>č</i>	<i>k'</i>		
Fricativas	<i>f^w</i>	<i>s</i>					<i>h</i>
Laterales		<i>l</i>			<i>ɬ</i>		
Nasales	<i>m</i>	<i>n</i>					

Semiconsonantes

Palatal	Labiovelar
<i>y</i>	<i>w</i>

Vocales

<i>i</i>		<i>u</i>
<i>e</i>		<i>o</i>
	<i>a</i>	

¹ Agradezco a Cristina Messineo por su asesoramiento.

2) Dado que no existe un alfabeto consensuado para la transcripción de las distintas variedades del *wichí*, en el caso de la información proveniente de otros autores, adopto la grafía utilizada por cada uno de ellos.

3) El guión (-) que antecede a algunos términos transcritos en *wichí* indica que la palabra lleva obligatoriamente un prefijo posesivo. Por ejemplo: *-hesek* (alma).

Introducción

Esta tesis presenta los resultados de una exploración crítica de las prácticas musicales de los aborígenes *wichí* asentados en el centro de la provincia de Formosa. El recorrido se inicia en las prácticas que estaban vigentes antes y durante los primeros momentos de interacción regular con la sociedad envolvente y concluye en las que surgieron en forma concomitante con la emergencia del movimiento evangélico a principios de la década de 1980. La mirada se detiene en las expresiones musicales que, en el pasado, estaban ligadas a los encuentros festivos, a las actividades rituales, al enamoramiento y al shamanismo, y en aquellas que, en la actualidad, forman parte de los rituales anglicanos y del nuevo, y creciente, contexto religioso. Tanto los datos obtenidos a través del análisis de las fuentes orales y escritas y los trayectos sugeridos por la intuición –significativamente estimulada por la experiencia etnográfica–, como la vivencia, el recuerdo y/o la imaginación de los *wichí*, coinciden en que los escenarios seleccionados para el análisis son los más destacados, perseverantes y de mayor convocatoria.

El enfoque teórico-metodológico se establece a partir de la conjugación de conceptos provenientes de la antropología de la experiencia, de distintas áreas de la teoría de la *performance* y de varias formulaciones generadas en el campo de la etnomusicología. Este diálogo conceptual, de carácter multidisciplinario, permite, por un lado, eludir en buena medida los lindes disciplinares y articular las perspectivas diacrónica y sincrónica; por otro, evitar un análisis focalizado en el lenguaje musical entendido en términos de un sistema de signos autorreferentes. En este marco, considero la práctica musical como una expresión de la experiencia a través de la cual se ponen en acción no sólo sonidos, textos, emociones y movimientos corporales, sino también valoraciones estéticas, postulados religiosos, definiciones ontológicas, posicionamientos políticos y reflexividad, constituyendo escenarios que se erigen como sitios de intercambio de prácticas y representaciones consensuadas y discordantes que los sujetos

adoptan, rechazan y/o transforman, y que se proyectan más allá de la inmediatez de la vivencia musical.

El objetivo principal es dar cuenta de las características de las prácticas musicales y de las transformaciones que se produjeron a partir de la interacción con la sociedad envolvente. Asimismo, de manera paralela, presento una propuesta de articulación de las expresiones musicales con diferentes aspectos de la vida social en función de brindar una interpretación de la coherencia cultural de la sociedad *wichí* y de establecer nexos entre estrategias adaptativas, ecosistema y música. Para desarrollar este objetivo, se lleva a cabo una “reconstrucción” de las expresiones musicales extintas, una descripción y elucidación del lugar de las expresiones musicales en las terapias shamánicas y un análisis de los procesos de conversión al evangelismo y el cambio musical co-ocurrente, dando cuenta, en todos los casos, de los aspectos cosmológicos, ontológicos, terapéuticos y políticos implicados. El objetivo secundario es explorar la capacidad analítica de una nueva combinación de herramientas conceptuales provenientes de las áreas señaladas. Por último, si bien la tesis da respuesta a diversos problemas que en los últimos años surgieron en la antropología y en la etnomusicología, también es un intento por expandir la curiosidad, en otras palabras, es un intento por generar nuevas dudas y desafiar a los antropólogos y etnomusicólogos a que apliquen las preguntas que aquí formulo a otros grupos étnicos².

El tema que presento, definido en el contexto de mi participación en cuatro proyectos de investigación –Pid/Conicet 3641/92, Ubacyt TL33/98, Ubacyt F903/01,

² Daré por alcanzada esta meta si, al finalizar la lectura, algún lector se siente lo suficientemente estimulado como para preguntarse, por ejemplo, ¿es posible vislumbrar la coherencia cultural de los *mbyá* estudiando su música? o ¿hay estrategias de indexicalización en las prácticas musicales *toba*? o ¿de qué manera pueden interpretarse las políticas de cierre y apertura del límite étnico de los grupos *pilagá* a partir de la observación de sus expresiones musicales? o ¿qué potencial crítico poseen los conceptos de *performance* y experiencia para abordar otros ámbitos expresivos e interactivos de las sociedades aborígenes?

Beca FNA/01³ - y en la realización de nueve trabajos de campo en asentamientos *wichí* y *pilagá*⁴, ocupa un área de vacancia en varios aspectos. Por un lado, se trata del primer estudio extenso que abarca distintos tipos de expresiones musicales *wichí* –pre-cristiana, shamánica y evangélica- y que establece francas relaciones entre ellos. La única publicación que se aproxima de manera exclusiva, aunque en forma parcial, a la música de este grupo étnico es un breve artículo de Jorge Novati publicado en 1984. Por otro lado, el enfoque teórico-metodológico adoptado, que presenta claramente un sesgo transdisciplinario, se aparta de forma sustancial de las perspectivas adoptadas en otros estudios de las prácticas musicales. En este sentido, tal como manifesté, la tesis también explora una fusión de conceptos provenientes de diversas disciplinas. Por último, la conjugación de las perspectivas sincrónica y diacrónica en el estudio de música aborígen en situaciones de interculturalidad también es novedosa dentro de la producción local, ya que en todos los casos se ha optado por una u otra perspectiva.

Las fuentes que se utilizan provienen de seis trabajos de campo realizados en asentamientos *wichí* en los años 1994, 1995, 1996, 1997, 2000 y 2001. Asimismo, tres trabajos de campo llevados a cabo en asentamientos *pilagá*, durante los años 1998, 1999 y 2001, resultaron de suma utilidad para contrastar una visión de la cultura *wichí* surgida de una experiencia de proximidad, con otra mirada más distante que generó la vivencia con los *pilagá*. La documentación reunida comprende registros fotográficos y grabaciones en audio –analógico y digital- y video –analógico- de entrevistas, escenificaciones de cantos y toques instrumentales extintos, cantos y toques instrumentales vigentes, rituales –terapias shamánicas, “cultos” anglicanos, “alabanzas” evangélicas-, escenas cotidianas, paisajes, otros⁵. Asimismo, fueron consultados los materiales que se encuentran en el Archivo Sonoro del Instituto Nacional de

³ Todos dirigidos por Irma Ruiz.

⁴ Brindo un detalle de los mismos en el Apéndice.

⁵ Véase nota anterior.

Musicología Carlos Vega que corresponden a la documentación obtenida por Jorge Novati e Irma Ruiz en investigaciones de campo realizadas entre los años 1965 y 1969. Además, se revisaron las colecciones de cilindros de cera que contienen los registros de música aborígen que llevó a cabo Robert Lehmann-Nitsche durante la primera década del siglo xx y que se encuentran en el *Phonogramm-Archiv* del Museo de Etnología de Berlín⁶. También he tenido acceso a documentos provistos por colegas que trabajan en la zona –José Braunstein y Cristina Messineo. La bibliografía utilizada es producto de las consultas realizadas en fondos documentales pertenecientes a varias instituciones nacionales y al Instituto Iberoamericano de Berlín, al Departamento de Etnomusicología del Museo de Etnología, al Instituto de Musicología Comparada, ambos de Berlín, y a las bibliotecas de Antropología y Musicología de la Universidad de Colonia, Alemania⁷.

La tesis se divide en ocho capítulos. En el capítulo I se expone el marco teórico-metodológico. A tal fin, se revisan los postulados salientes de lo que se ha denominado antropología de la experiencia y algunas formulaciones generadas dentro de los estudios de la *performance*, en especial en las áreas de lingüística pragmática, antropología y etnomusicología. A partir de este itinerario, se propone una articulación entre dichas corrientes a fin de formular una definición operativa del concepto de práctica musical. En el capítulo II se presentan aspectos de la organización social, económica y política

⁶ El único registro de música *wichí* corresponde a la colección de 1906 que es el resultado del viaje de investigación que Lehmann-Nitsche realizó a la provincia de Jujuy a fin de llevar adelante un estudio de antropología física con los aborígenes que estaban trabajando en un ingenio azucarero de San Pedro de Jujuy. Los resultados de esta investigación fueron expuestos por el autor en 1907 en su artículo “Estudios antropológicos sobre los chiriguano, chorote, maticos y tobas (Chaco Occidental)”, aunque en él no hizo ninguna referencia a los registros fonográficos. Esta colección posee 16 cilindros con cantos y 5 con vocabularios de *chiriguano* del sur de Bolivia, 5 con cantos de *toba*, 8 con cantos y 4 con vocabularios de *chorote* y 1 cilindro que contiene un toque de flauta *wichí*, todos del Chaco Occidental. En el contexto de la consulta realizada a estos materiales, obtuve copias en soporte digital de 59 registros que actualmente se encuentran en el Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Brindo mayor información sobre estos materiales en García 2000 y 2002.

⁷ El viaje a Alemania (1999) se llevó a cabo gracias a una beca otorgada por el *Deutscher*

de la sociedad *wichí* antes de la sedentarización y se discurre sobre las consecuencias del contacto con los distintos agentes de la sociedad blanca. Asimismo, se abordan varios aspectos socioculturales de la situación actual de los asentamientos en los que se llevó a cabo la investigación. En el capítulo III se ensaya una “reconstrucción” de varios eventos que hoy no se realizan, en los que las prácticas musicales ocupaban un lugar central, en especial, de las danzas nocturnas y de la “fiesta de la algarroba”. Previamente, se dedica un apartado a reflexionar sobre las ventajas y desventajas que presenta la teoría de la *performance* en el análisis de expresiones extintas. En el capítulo IV se presenta una reseña crítica de los trabajos anteriores a esta tesis que abordaron el tema de la música shamánica *wichí*. A continuación, se analiza el rol que posee el shamanismo dentro del grupo social, la concepción de la enfermedad y la muerte, la habilidad terapéutica del especialista, las características de sus prácticas musicales, la relación de éstas con la posesión y la forma de socialización perceptiva y conceptual del universo shamánico. En el capítulo V se examinan los procesos de emergencia y propagación del movimiento evangélico entre los *wichí*, la incidencia que tuvo en dichos procesos la explosión de religiosidad mesiánica que surgió entre los *pilagá* en la década de 1940, conocida como “Movimiento de Luciano”, y el contacto que los *wichí* mantuvieron con un prestigioso líder evangélico *toba* en la década de 1980. Por último, se realiza una reseña de los estudios que se llevaron a cabo sobre música evangélica *toba* –cuya importancia radica en que constituyen los únicos trabajos, previos a esta tesis, sobre música evangélica en el área chaqueña. En el capítulo VI se aborda la modalidad que adquirió la conversión al evangelismo y el concomitante cambio identitario. Asimismo, se da cuenta de la estructura organizativa de las Iglesias Evangélicas y de las características de sus rituales. Los aspectos de mayor desarrollo son las prácticas musicales que se realizan durante las alabanzas, las actividades de los “cancionistas”, las características estructurales y performativas de los cantos y los estados psicofísicos a ellos asociados -danza, danza extática, posesiones positivas y negativas, “gozo” y glosolalia. En el capítulo VII, a fin de poner en evidencia el papel estructurante que

tienen las prácticas musicales en el evangelismo y la condensación de experiencias del pasado y del presente que se produce en las alabanzas, se analiza, en primer término, el cambio musical operado a partir de la conversión de algunos shamanes, contrastando las características de la experiencia musical shamánica con la evangélica y, en segundo término, se intenta demostrar cómo durante la realización de las alabanzas los *wichí* re-experiencian el pasado. Finalmente, en el capítulo VIII, se ofrece una síntesis de los temas desarrollados y se presenta una interpretación global de la cultura *wichí* que conjuga las perspectivas diacrónica y sincrónica. Además, se plantea una articulación entre las condiciones ecológicas, el sistema adaptativo y las prácticas musicales en función de dar cuenta de la coherencia cultural de la sociedad, integrando a la discusión los conceptos de homología, estilo y esquema.

Para concluir, deseo advertir que este trabajo no constituye un estudio exhaustivo del universo musical de la sociedad *wichí*. Ha quedado excluido un análisis en profundidad de expresiones, de muy reciente aparición, que requerirán un detenimiento no inferior al concedido a los temas aquí tratados; me refiero a lo que los *wichí* denominan “cumbia evangélica” y a una vertiente “folklórica” también ligada al evangelismo. Asimismo, varios temas que he desarrollado extensamente tal vez requieran ser revisados desde otras perspectivas. Sin embargo, en estos y en otros casos que aparecerán conforme avance la lectura, se advertirá que están sugeridos los rumbos que podrían adoptar futuras travesías por otros o por los mismos paisajes sonoros. A su vez, dado que también incursiono en cuestiones religiosas, experienciales y políticas, me atrevo a insinuar recorridos que van más allá de las prácticas musicales. En síntesis, con esta tesis pretendo ofrecer un conjunto de respuestas y, a la vez, levantar una serie de interrogantes que estimulen nuevas miradas sobre la parte del mundo *wichí* que, las múltiples e insoslayables condiciones de pensamiento, acción y escritura, me permitieron presentar aquí.

Capítulo I.

Marco teórico-metodológico

Esta investigación incursiona en las dimensiones performativa e histórica de la conformación de la experiencia musical de los aborígenes *wichí*. El marco teórico-metodológico desde el cual he pensado la cultura, las prácticas musicales y mis propias experiencias de campo y escritura, se constituye, de manera fundamental aunque no exclusiva, como un cruce de ideas provenientes de la antropología de la experiencia y los estudios de la *performance*. Mediante la articulación y reelaboración de estos abordajes, que se refieren a distintas expresiones culturales –literatura oral, teatro, ritual, danza, música- y que se desarrollan en medio de un nutrido, y en algunos casos poco consensuado, flujo conceptual, he intentado generar una mirada esquivada a los lindes disciplinares a fin de dar cuenta de los procesos, estrategias y razones de las transformaciones operadas en las prácticas musicales de los *wichí* a partir de su interacción con la sociedad blanca.

En el plano metodológico, la conjugación de dichos enfoques no provee un conjunto taxativo de procedimientos analíticos. Por lo contrario, como se observará en el desarrollo del tema, proporciona una serie de lineamientos que propicia la implementación de una metodología abierta en la cual la exploración y la intuición adquieren un valor positivo. En el plano teórico, el abordaje permite focalizar en la agencia más que en la estructura, articular las dimensiones diacrónica y sincrónica, valorar el proceso sobre el producto, escapar a la estrechez de algunas categorías analíticas, evitar la reificación del contexto y, en cierta medida, monitorear la participación del investigador. La propuesta se constituye en torno a la intersección de tres conceptos clave: experiencia, *performance* y práctica musical. Si bien los dos primeros presentan algún grado de yuxtaposición en el tratamiento que le han dado Edward Bruner y Victor Turner, el primero conlleva un carácter de mayor inclusividad que da cuenta del marco más amplio en el que se desarrolla la acción humana, siendo la

performance una de sus posibles expresiones. En cambio, el concepto de práctica musical se ubica en el extremo opuesto de la tríada ya que presenta el rango más alto de especificidad.

En función de lo expuesto, revisaré los postulados salientes de lo que se ha denominado antropología de la experiencia, algunas formulaciones generadas dentro de los estudios de la *performance* y, por último, propondré una articulación entre dichas corrientes a fin de formular una definición operativa, y a la vez flexible, de la práctica musical.

1. La antropología de la experiencia

La acción humana, entendida en términos de experiencia, ha hallado un terreno fértil tanto en las humanidades como en las ciencias sociales, en especial en la filosofía y la antropología. En el marco de la antropología de la experiencia, el concepto de experiencia fue abordado, entre otros, por Edward Bruner (1986) a partir de las ideas formuladas por Wilhelm Dilthey. La antropología de la experiencia intenta dar cuenta de las modalidades adoptadas por los sujetos para experimentar la cultura a través de las acciones, los sentimientos y la reflexión. En palabras de Bruner, se procura comprender cómo los eventos son recibidos por la conciencia (1986: 4). Si bien el concepto se refiere, en especial, a situaciones personales, también comprende la manera en que la esfera personal se trasciende mediante la interpretación de las expresiones -representaciones, *performances*, objetivaciones, textos. Estas se constituyen como “encapsulamientos de la experiencia de los otros” (Bruner 1986: 5). La relación entre la experiencia y sus expresiones se presenta como una de las áreas de investigación más destacadas de la antropología de la experiencia. Dicho nexo es dialógico y dialéctico, es decir, las expresiones son estructuradas por y estructurantes de la experiencia. Para el citado autor, la distinción crítica se erige entre tres dimensiones: la vida como vivida –realidad-, la vida como experienciada –experiencia- y la vida como narrada -expresión.

Dentro de esta perspectiva, una expresión nunca es considerada como un texto aislado y estático, por lo contrario, es juzgada como una actividad procesual realizada por personas reales que re-experiencian su herencia cultural en contextos históricos y culturales específicos. En este sentido, las expresiones constituyen y modelan los textos y se convierten en unidades de significado socialmente construidas. Como manifiesta Bruner, en la *performance* se re-experiencia, re-vive, re-narra, re-construye y re-modela la cultura, es decir, no se realiza un significado preexistente que yace inactivo en el texto. Si bien el significado emerge de la experiencia presente, en él se articulan las experiencias del pasado y las posibles experiencias del futuro. La manifestación de las expresiones se da en un flujo temporal que está constantemente atravesado por la reflexividad, en este sentido, se erigen como metacomentarios de la sociedad (Bruner 1986: 23). Como Victor Turner expresó:

“... performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting “designs for living” (Turner 1987a: 24).

En el plano más abstracto del pensamiento de Bruner “life consists of retelling” (12) y, por lo tanto, “stories may have endings, but stories are never over” (17), lo que equivale a decir que, a pesar de la discontinuidad temporal y espacial de las expresiones y experiencias, es posible hallar en ellas una coherencia basada en un significado compartido. En suma, la antropología de la experiencia, en palabras de Bruner, no pretende abordar el análisis de la cultura entendida como un conjunto de textos, sino como *performances*, *reperformances* y re-narraciones de textos.

2. Los estudios de la *performance*⁸

En el marco de pensamiento de la antropología de la experiencia, la *performance*, como una de sus posibles expresiones, ocupa un lugar medular. En torno a lo que se conoce como estudios de la *performance* se desarrolló un área de investigación que reúne múltiples aspectos temáticos, teóricos y metodológicos. Se trata de un campo multifacético en el cual la lingüística, la antropología y los estudios de teatro han intercambiado diversos puntos de vista. Como expuso Richard Schechner,

“Los estudios de la *performance* utilizan un método de ‘amplio espectro’. El objeto de la disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos, *performances* de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares, psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos” (2000: 12).

Schechner (2000: 19) ha destacado también el carácter “intergenérico”, “interdisciplinario” e “intercultural”, como así la naturaleza “inconclusa”, “abierta”, “multívoca” y “auto-contradictoria”, de dichos estudios. Asimismo, Bauman y Briggs, han explicitado los puntos de contacto con otros abordajes en su aplicación al estudio de la producción textual y discursiva:

⁸ La riqueza semántica del término *performance* no permite una traducción ajustada al español, a excepción del uso que se le dio en el área de la etnomusicología, que puede ser traducido como ejecución.

“...performance-based research shares some of the central goals of deconstruction, reader-response and reception theories, hermeneutics, the ‘poetics and politics’ of ethnographic texts, and cultural studies” (1990: 60).

No obstante la diversidad de intereses, la dispersión teórico-metodológica y el intrínseco y creciente desdibujamiento de fronteras que presenta el área, es posible hallar en su propia trama intertextual intentos compartidos por circunscribir una serie de problemas que son comunes a muchas expresiones culturales⁹. En función de los objetivos propuestos me referiré a la definición de la *performance* como unidad de análisis, la articulación contextual, el problema de la reflexividad y la relación entre *performance* y estructura.

2.1 La *performance* y sus límites

Los primeros abordajes al lenguaje como acción han sido la fuente de inspiración de las diversas manifestaciones de los estudios de la *performance*; en especial, la teoría etnográfica del lenguaje de Bronislaw Malinowski (1978), los actos de habla de John Austin (1962) y John Searle (1976) y la teoría de los juegos del lenguaje de Ludwig Wittgenstein (1974)¹⁰. El concepto que sintetiza esta perspectiva, sin negar las diferencias y reelaboraciones que han hecho los otros autores citados, es el de “expresión performativa” que aparece en la obra póstuma de John Austin, *How To Do Things with Words* (1962). Austin desarrolló dicho concepto para dar cuenta de aquellos enunciados que no pueden ser evaluados en términos de verdad o falsedad en la medida 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

⁹ Una mirada panorámica, aunque un tanto superficial, del desarrollo de la teoría de la *performance* en la antropología, el teatro y el espectáculo, puede consultarse en Beeman 1993.

¹⁰ Duranti (1997) desarrolla una sagaz síntesis crítica de la consideración del lenguaje como acción en la obra de Malinowski y en la filosofía del lenguaje, evaluando y contrastando los aportes de Austin, Searle y Wittgenstein para el área de la antropología lingüística.

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. Esta conclusión ha sido considerada revolucionaria en la medida que invita a ver a todas las enunciaciones como acciones (Hall 1999).

Pero desde el punto de vista antropológico, la delimitación de las expresiones culturales en términos de *performance* ha encontrado su terreno más fértil en trabajos surgidos dentro de las áreas del folklore y la antropología lingüística norteamericana. Me refiero al esfuerzo de Milton Singer (1972) por reunir y circunscribir en una definición aspectos componenciales, espaciales y temporales de lo que llamó *cultural performances*, la crítica a la gramática generativa de Chomsky (1973) y el desarrollo de la etnografía del habla propuesta por Dell Hymes (1962, 1974), y la definición operativa de *performance* que desde un enfoque comunicacional llevó a cabo Richard Bauman (1975) para el estudio de la literatura oral.

El concepto de *cultural performance*, acuñado por Milton Singer en 1955, fue fuente de inspiración de antropólogos y, en especial, de los etnomusicólogos que intentaron conjugar aspectos del lenguaje musical con la dimensión contextual inmediata de las expresiones. Este comprende no sólo “what we in the West call by the name –for example, plays, music concerts and lectures”, sino también “prayers, ritual readings and recitations, rites, and ceremonies, festivals and all those things which we usually classify under religion and ritual rather than with the ‘cultural’ or artistic” (citado en Béhague 1984: 4. Singer 1955: 23). Según Singer, se trata de actividades claramente delimitadas que para los miembros de un grupo social son encapsulamientos de su cultura, las cuales exhiben a los visitantes y a ellos mismos. Desde el punto de vista formal comprenden un límite de tiempo, un comienzo y un final, un programa de actividades organizado, un grupo de ejecutantes, una audiencia, un lugar y una ocasión específica.

La etnografía del habla de Dell Hymes (1971) significó un contundente giro dentro de los estudios de la antropología lingüística y el folklore hacia el área de la *performance* constituyéndose en un manifiesto a partir del cual se intentó circunscribir de manera renovada una situación comunicativa. Dell Hymes abandonó el interés chomskiano por considerar las condiciones gramaticales de las oraciones como independientes del control de la situación y pasó a investigar las condiciones en las que las oraciones definen y cambian situaciones. Esta perspectiva se desarrolla a partir de varias objeciones a la gramática generativa de Chomsky; específicamente, a la focalización del análisis en la competencia en detrimento de la *performance*¹¹.

Desde el punto de vista de Dell Hymes (1974), en el modelo de Chomsky el concepto de competencia implicaba un conocimiento gramatical ideal de la lengua, y el de *performance*, por lo contrario, suponía un empobrecimiento del uso del lenguaje. Tampoco concordaba con la abstracción chomskiana del hablante ideal *-fluent speaker-user-*, ya que suponía la existencia de una comunidad homogénea y, por lo tanto, postulaba como objeto de estudio de la lingüística una abstracción individual. En contraposición, Dell Hymes propuso reconocer la diferenciación entre conocimiento y competencia dentro de una comunidad enfocando en el habla, en las normas de interacción que rigen en los eventos comunicativos y en las propiedades emergentes de esas normas de interacción. También acusó a Chomsky de reducir la creatividad a la novedad, o sea a la ocurrencia de nuevas oraciones, sin considerar la relación entre éstas y la escena, postulando que la creatividad puede consistir en el uso de una vieja oración en un nuevo contexto o viceversa. Para Dell Hymes (1974) los lingüistas habían descuidado el contenido del habla, los investigadores en ciencias sociales su forma, y ambos las características de su uso. En este contexto, el

¹¹ Para Chomsky (1973) la competencia de un hablante es la capacidad de reconstruir y reconocer las frases gramaticalmente correctas, de distinguir cuáles de ellas tienen sentido y cuáles no lo tienen y de descubrir su grado de ambigüedad. En cambio, el concepto de *performance* comprende la habilidad del hablante para prever el efecto de una frase en un contexto dado, lo cual implica un conocimiento de los demás sujetos, de las relaciones entre ellos y de la situación.

lenguaje es un indicio o reflejo de la cultura, pero éste no es ni pasivo ni autónomo en relación con ésta. En definitiva, propone una teoría sistemática denominada “etnografía del habla”, en la que se desliza el foco de interés desde el estudio de un texto lingüístico al estudio del evento comunicativo *in situ* y en relación con otros aspectos de la vida social¹².

Otro autor que proveyó una serie de conceptualizaciones para el análisis de la literatura oral fue Richard Bauman (1975), en especial, bajo la influencia de las obras de Albert Lord (1960), Dell Hymes (1962), Milton Singer (1972), Gregory Bateson (1972) y Erving Goffman (1974). Su punto de partida es concebir la *performance* como un modo de comunicación, una forma de habla en la que los rasgos lingüísticos constituyen solamente uno de los varios elementos a considerar. La *performance* impone un marco interpretativo dentro del cual se produce un contraste entre el significado literal del mensaje y su significado figurativo, en este sentido se puede decir que constituye una meta-comunicación culturalmente convencionalizada. Su dinámica consiste en asumir responsabilidades de una muestra de competencia comunicativa hacia una audiencia, que juzga la efectividad del ejecutante. Cada *performance* tiene una forma particular de invocar un marco de referencia -*key performance*-, además pone en juego un tipo de comportamiento discursivo -*act*-, el cual genera un producto verbal -*genre*-, que adquiere significación dentro de un segmento de comportamiento culturalmente definido -*event*-. El habla queda sujeta a las reglas básicas que la gobiernan dentro de la comunidad -*ground rules*-, pero, a la vez, se genera un conjunto de reglas específicas. Otro elemento crítico de la *performance* lo constituye la participación de los ejecutantes y la audiencia -*roles*-. Cada comunidad, en cada ocasión, combina estos elementos de tal manera que conforma una estructura particular -*emergent quality of performance*-. Esto es posible gracias a un juego entre recursos comunicativos -aspectos del sistema comunicativo disponibles para los miembros de la comunidad-, competencia individual -grados relativos de habilidad para conducirse en el

¹² Para un análisis del desarrollo de la etnografía del habla desde la primera formulación de Dell Hymes (1962) hasta el año 1975, ver Bauman y Sherzer (1975). También puede consultarse una perspectiva histórica más actualizada en Golluscio (2000).

evento-, y los objetivos de los participantes -Ej: hacer una demostración de competencia, lograr un aumento de la experiencia, etc.

2.2 Del contexto a la contextualización

Bauman y Briggs (1990) reformularon los conceptos de texto y contexto, en parte sintetizando la tendencia que, hacia fines de la década de 1980, estaban adoptando los estudios lingüísticos y antropológicos en los Estados Unidos. La propuesta trata de evitar la reificación de dichos conceptos al deslizar el foco de atención desde el producto al proceso y desde las estructuras a la agencia, sugiriendo un abordaje al estudio de la *performance* a partir de las categorías de entextualización, contextualización y descontextualización.

El enfoque presenta una distinción inicial entre discurso y texto, en la cual la entextualización es entendida como un proceso de hacer extraíble el discurso de una situación comunicativa, es decir, de transformar un determinado flujo de producción lingüística en un texto. El proceso de entextualización puede generar un texto que presente marcas de su propia historia de uso en diversos contextos. Asimismo, el discurso puede ser transformado con el fin de facilitar su desprendimiento del contexto situacional, en otras palabras, es susceptible de ser descontextualizado. A la inversa, puede ser modelado con el objetivo de anclarlo a un contexto determinado, o sea, puede ser recontextualizado. En este sentido, un texto se presenta como un discurso descontextualizable.

La propuesta de entender los procesos de descontextualización y recontextualización como las dos caras de una misma moneda constituye un punto de vista que se opone frontalmente a los enfoques que consideran los contextos como construcciones apriorísticas en las cuales los textos entran y salen mediante transformaciones discursivas. Para Bauman y Briggs la contextualización es una instancia de negociación en la cual los actores reflexionan sobre el discurso, sobre la situación comunicativa y sobre los interlocutores:

“Contextualization involves an active process of negotiation in which participants reflexively examine the discourse as it is emerging, embedding assessments of its structure and significance in the speech itself. Performers extend such assessments to include predictions about how the communicative competence, personal histories, and social identities of their interlocutors will shape the reception of what is said.” (1990: 69).

No hay duda de que este enfoque, al proponer abordar el estudio de la literatura oral bajo la premisa de que la *performance* genera un juego constante de descentramientos y recentramientos de discursos, coincide en buena medida con la postulación de la antropología de la experiencia de que el significado no yace inactivo en los textos sino que emerge cuando los sujetos re-experiencian su cultura. Sin embargo, la insistencia de Bauman y Briggs en el carácter reflexivo de la *performance* permite incorporar una nueva dimensión al análisis que pone en primer plano la agencia. Me refiero al control diferencial que los individuos pueden ejercer sobre los textos en función de la posición de poder que logran ocupar en la instancia comunicativa, lo cual puede depender en grado variable, entre otros factores, de su competencia comunicativa, rol, posición socioeconómica, estatus, género, adscripción religiosa, etc. En palabras de Bauman y Briggs:

“Performance is a mode of social production (253); specific products include texts, decentered discourse. To decontextualize and recontextualize a text is thus an act of control, and in regard to the differential exercise of such control the issue of social power arises. More specifically, we may recognize differential competence in the use of texts, and differential values attaching to various types of texts. All of these elements, let us emphasize, are culturally constructed, socially constituted, and sustained by ideologies, and they accordingly may vary cross-culturally. None of these factors is a social or cultural given, for each may be subject to negotiation as part of the process of entextualization, decentering, and recentering. (1990: 76)

2.3 Reflexividad, *communitas* y estructura

Uno de los desarrollos más lúcidos y desafiantes para el análisis de las manifestaciones socioculturales dentro de los estudios de la *performance* surgió en el área de la antropología, a través de la obra de Victor Turner. Su concepto de *performance* puede ser rastreado en conexión con otros conceptos clave como los de reflexividad, ritual, liminalidad, *communitas* y estructura, a lo largo de una obra coherente y obsesionada por ensayar constantes ajustes y complejizaciones. Debe ser entendido como el punto de partida de una travesía reflexiva, que en los últimos años se expandió significativamente más allá de los límites del pensamiento etnológico, incursionando en la filosofía y el teatro, cuyo destino final fue proponer una teoría del funcionamiento de la sociedad y una caracterización del ser humano en términos de un *performing animal*, un *homo performers* y un *self-performing animal* (Turner 1987a: 81).

Para Turner (1987a), la *performance* constituye, parafraseando a Erving Goffman, el material básico de la vida social a través del cual los sujetos se presentan en la vida cotidiana. Los actores sociales se presentan en la sociedad a través de la ejecución y/o ruptura de roles, demostrando cambios de ánimo, de estado y/o de estatus. Las *performances* poseen un carácter reflexivo, el hombre se revela a sí mismo actuando y a través de la observación y de la participación en una *performance* realizada por otros. En palabras del autor:

“Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members acting representatively, turn, bend, or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, *status*, social structures, ethical and legal rules, an other sociocultural components which make up their public ‘selves’” (Turner 1987b: 24).

Evitando las visiones más economicistas y deterministas del materialismo que privilegiaron la infraestructura sobre la superestructura y la desestimación que el influyente estructuralismo levistraussiano promovió hacia gran parte de las expresiones que hoy se rotulan como *performance*, Turner no sólo postuló la reflexividad como una de las características salientes de la *performance* sino también le otorgó un lugar destacado dentro de su obra al pensamiento dialéctico y junto a éste a la capacidad de los sujetos de significar y, en cierta medida, transformar el mundo. La relación entre dramas sociales - desempleo, pobreza, distintos tipos de marginación social, etc- y dramas escénicos -obras teatrales, rituales, juegos, etc- es un ejemplo de esto último. Para Turner los dramas escénicos constituyen miradas reflexivas que tanto surgen de, como actúan sobre, los dramas sociales; puede decirse que, en algunos casos, “imitan” la forma procesual del drama social y lo significan. Los dramas escénicos adquieren un carácter dramático no sólo porque los participantes hacen cosas, sino porque muestran qué están haciendo o qué han hecho; en este sentido la acción adquiere, en palabras de Turner, un aspecto de “*performed-for-an-audience*” (1987a: 74).

En el pensamiento de Turner, las *performances*, en especial los géneros dominantes -*dominant genres of performance*-, tienden a ser fenómenos liminales (Turner 1987b). El concepto de liminalidad, que desarrolló a partir de la aplicación del modelo tripartito de los rituales de pasaje formulado por Arnold van Gennep (1986) a los rituales *ndembu* (Turner 1980), constituye una de las ideas más significativas de su propuesta. Dentro de los rituales de pasaje de las sociedades que Turner (1982) denomina pre-industriales, distingue tres fases:

1. Separación: comprende la conducta simbólica mediante la cual se expresa la separación del individuo o grupo de una posición en la estructura social y/o de un conjunto de condiciones culturales, o sea de un estado. Esto implica un cambio en la calidad del tiempo, concretamente, “constituye un ámbito cultural que se define como fuera-del-tiempo” (1982: 24);

2. Transición o “liminal” (de limen, umbral);

3. Incorporación: incluye las acciones simbólicas que representan la nueva posición de los sujetos en la sociedad. Los sujetos rituales se hallan de nuevo en un estado relativamente estable con derechos y obligaciones.

En la fase de transición o liminal los actores sociales pasan por un período y/o espacio de ambigüedad en el que mantienen escasos atributos de las etapas anteriores y no poseen aún ninguno de los rasgos que caracterizan los estados siguientes. Para Turner (1991) las personas liminales escapan a los distintos sistemas de clasificación que operan en las sociedades -distinciones de género, estatus, clase, parentesco, rol, etc. El concepto de liminalidad aparece en su obra ligado al de *communitas*. A partir del estudio de los símbolos y, en especial, de los procesos rituales, propone, como dije, una teoría del funcionamiento de la sociedad. Sostiene que todas las sociedades presentan dos modelos yuxtapuestos que denomina estructura y *communitas* –según diferentes textos, antiestructura o protoestructura. La estructura, espacio por excelencia en el que se desarrollan los sistemas políticos y legales, subsume a los individuos bajo un orden clasificatorio y jerarquizado que varía en las diferentes sociedades y que puede sustentarse en diversos y superpuestos sistemas de distinciones.

La *communitas* surge por carencia, debilitamiento, simplificación o ruptura de las relaciones estructurales. Se trata de ámbitos de interacción liminales o de transición en los que se manifiesta un persistente sentimiento de fraternidad y un vínculo genérico que es producto de “hombres entregados en cuerpo y alma” (Turner 1991: 134). La *communitas* es una instancia privilegiada para la generación de mitos, símbolos rituales, sistemas filosóficos y expresiones artísticas, manifestaciones que incitan a la acción y la reflexión y que generan modelos capaces de reclasificar tanto la realidad, como las relaciones entre el hombre, la naturaleza, la sociedad y la cultura. Turner distingue tres modalidades de *communitas*: existencial o espontánea, que se manifiesta en un período breve de tiempo, ejemplificada con los *happenings* de la década de 1960; normativa,

que constituye la transformación de la *communitas* existencial en un sistema duradero como consecuencia de la acumulación y administración de recursos; y la ideológica, que se refiere a los modelos utópicos mediante los cuales se intenta describir los efectos visibles de una vivencia interna de la *communitas* existencial. Para Turner, tanto la normativa como la ideológica se encuentran ya dentro del dominio de la estructura.

A lo largo de su vida los individuos y los grupos están expuestos alternativamente a la estructura y la *communitas*. La vida social se entiende así como un proceso dialéctico que comprende vivencias sucesivas de la desigualdad y de la igualdad. Ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica. Una exageración de la estructura conduce a manifestaciones patológicas de la *communitas*, mientras que la exageración de la *communitas* puede conducir al despotismo; al decir de Turner, la estructura y la *communitas* son “antagonistas inmortales” (1991: 136). Para quienes se interesan por el mantenimiento de la estructura todas las manifestaciones prolongadas de *communitas* parecen peligrosas y anárquicas, por lo que deben ser acotadas por medio de prescripciones y prohibiciones.

Un desarrollo posterior del concepto de liminalidad y su aplicación al análisis de varias expresiones de las sociedades industrializadas, lo llevó a proponer un nuevo término: liminoide (Turner 1982). Al analizar la fase de transición en las sociedades industriales introduce las nociones de trabajo, juego y ocio. En las sociedades que denomina “tribales”, en las que trabajo, juego y ocio son difícilmente distinguibles, los rituales tienen un carácter de obligatoriedad y seriedad. En cambio, en las sociedades industriales, donde la división entre trabajo, juego y ocio es tajante, en la fase de transición domina la opcionalidad ya que se la considera como juego y entretenimiento. Allí se generan las posibilidades de incorporar nuevos modelos, símbolos, valores, etc. Cuando una persona o grupo de personas cambia de un estilo o forma de organización a otro, hay una región o limen en la que el pasado es momentáneamente negado o suspendido y el futuro aún no ha comenzado, por lo que se produce, en palabras de Turner, un “instante de pura potencialidad”, ámbito por excelencia de la libertad y experimentación. En su

análisis, Turner encuentra situaciones liminales y estados de *communitas* más allá de los ritos de pasaje: en los movimientos milenaristas, la historia de San Francisco de Asís, el hippismo, el juego, el entretenimiento, el concierto, etc.

En un intento por describir los estados psicofísicos que afloran en las situaciones de liminalidad, Turner introduce el concepto de *flow*. Se trata de una experiencia generada entre los sujetos en instancias liminales, gestada a partir de un entendimiento mutuo, no consensuado discursivamente, que puede generar un sentimiento de poder infinito y un cierto carácter mágico. El mismo

“... denotes the holistic sensation present when we act with total involvement, ... a state in which action follows action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part ... we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is a little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future” (Csikszentmihalyi y MacAloon citados en Turner 1982: 55).

Según Turner, la experiencia *flow* no conlleva un estado de inconsciencia, aunque la toma de conciencia genera una ruptura; el estado de *flow* percibido desde afuera se transforma en *no-flow* o, más aún, en *anti-flow*. Un sujeto en estado de *flow* puede controlar sus acciones y su entorno durante el transcurso de la experiencia, aunque no lo perciba. Al reflexionar acerca de esto, caerá en la cuenta de que sus acciones estaban ligadas a las demandas que, sobre él, imponía el ritual o juego. La pérdida del “yo” es otro atributo del *flow* -todos los sujetos se sienten como uno, sin que esto implique el olvido de la propia conciencia, ya que tanto la conciencia kinética como la mental resultan altamente intensificadas. Finalmente, este accionar fluido es posible por la concentración de la atención en un campo de estímulos acotado y por la suspensión momentánea del pasado y el futuro.

Por un lado, el concepto de *performance* se encuentra ligado a la idea de reflexividad; es decir, para Turner, mediante las *performances* los sujetos evalúan tanto el medio en el que viven como sus propias acciones. Por otro lado, también aparece en conexión con las experiencias psicofísicas que se generan durante las instancias de liminalidad y *communitas* y, dentro de éstas, con el estado *flow* que se caracteriza, entre otros aspectos, por una suspensión eventual de la reflexividad. Esta dualidad debe comprenderse, no como una contradicción del pensamiento de Turner, sino como un intento por presentar las dos caras de una misma moneda. La reflexividad y el estado *flow* pueden constituir dos etapas sucesivas de una misma *performance*. El mismo individuo en un momento de la *performance* puede monitorear críticamente los medios comunicativos que está implementado y, a la vez, realizar una sutil evaluación del impacto que está teniendo su expresión en la audiencia –causando admiración, envidia o rechazo hacia su persona, promoviendo una actitud crítica o complaciente hacia la sociedad como un todo o hacia un sujeto o hecho particular, etc.- y las consecuencias que sobre él mismo genera el hecho de que se encuentre en esa situación –sintiéndose halagado, estimulado, nervioso, relajado, etc- y, posteriormente, zambullirse en el estado *flow* reemplazando la reflexividad por un sentimiento holístico de comunión con los demás sujetos. Asimismo, antes de terminar podrá volver a examinar los efectos de su *performance*. En suma, durante la *performance* se pueden producir uno o varios pasajes de la reflexividad al *flow* y viceversa. También cabe otra posibilidad de comprender la articulación entre dichos estados. Podría pensarse en estados intermedios en los cuales los sujetos, sin adquirir un estado *flow* puro ni una capacidad reflexiva fluida, pueden alcanzar una sensación de identificación y compromiso con los demás participantes y en forma simultánea mantener algún grado de cavilación que estará sesgada por su compromiso psicofisiológico con el entorno¹³.

¹³ Un ejemplo de este caso podría ser lo que Simon Frith (1987) denominó “placer de la identificación”, para referirse al sentimiento que se genera en el público de rock frente a sus ídolos.

3. Los estudios de la *performance* en etnomusicología

Desde mediados de la década de 1960, un grupo de etnomusicólogos norteamericanos, claramente inspirados por el giro pragmático que se estaba llevando a cabo en las áreas de folklore y antropología lingüística, les dio cabida a los estudios de la *performance*. El enfoque, conocido como *the ethnography of musical performance*, si bien no logró formalizar un modelo teórico-analítico acabado, tal como había sucedido en antropología lingüística, suscitó una serie de nuevos cuestionamientos. Una mirada panorámica de las discusiones y de los trabajos que se desarrollaron dentro de esa perspectiva pone en evidencia, por un lado, la adopción de un punto de partida común que consistió en considerar la etnografía como el camino necesario para el abordaje de la *performance*¹⁴; por otro, una búsqueda casi obsesiva por enmarcar las expresiones musicales en términos de eventos y ocasiones musicales. La insistencia en delimitar una nueva unidad de análisis que tuviera como epicentro la *performance* generó discusiones referidas a la demarcación de los contextos y su articulación con las expresiones musicales, a la validez de la perspectiva del investigador para circunscribir un segmento de la experiencia, a la conformación de los roles, a la relación entre los componentes estáticos y dinámicos de las expresiones musicales y su sensibilidad a los diferentes contextos, entre otros. A diferencia de otras disciplinas, en etnomusicología el término *performance* recibió un uso mucho más restringido, refiriéndose llanamente al acto de hacer música, o sea a la ejecución, siendo el marco en que esta acción se realiza el evento y/o la ocasión musical¹⁵. En términos generales, el objeto de estudio de la etnografía de la ejecución musical fue la ejecución de la música dentro de un definido marco espacio-temporal.

Uno de los primeros intentos por incluir aspectos de la ejecución dentro del análisis de las expresiones musicales fue llevado a cabo por Alan Lomax (1962, 1978) a través de

¹⁴ Esto no representó ninguna innovación dentro de la etnomusicología en la medida que, ya a mediados de la década de 1960, Alan Merriam había presentado una prolija exposición de cómo adaptar el método etnográfico al estudio de la música (Merriam 1964).

¹⁵ Debido a lo cual, sólo en este caso, el término *performance* puede ser traducido como ejecución.

su método *cantometrics*. Este estaba diseñado para detectar marcas auditivas de rasgos puramente performativos, como la presencia o ausencia de público, el papel del líder, el grado de fusión rítmica, tímbrica, tonal, etc., en la ejecución del canto. Se trataba de un trabajo de laboratorio que, como tal, excluía las vivencias del etnomusicólogo en la situación de campo y apuntaba a definir perfiles musicales de grandes áreas geográficas, establecer relaciones de homología entre aspectos psicosociales y musicales, y a chequear estas relaciones a partir de la comparación intercultural.

Articulando el concepto de *cultural performance* acuñado por Milton Singer (1972), el modelo tripartito de Alan Merriam -conceptos, comportamientos y sonido- (Merriam 1964), e inspirada por el uso del término de ocasión musical propuesto por Norma McLeod en su tesis doctoral (1966), Marcia Herndon (1971) intentó una nueva delimitación de las expresiones musicales. Para Herndon, una ocasión musical es una expresión encapsulada de formas cognitivas y de valores compartidos por una sociedad, la que incluye no sólo la música en sí misma, sino también la totalidad del comportamiento asociado y los conceptos subyacentes. McLeod (En Herndon-Brunyate 1975) enriqueció esta definición indicando que las *performances* se dan en un contexto situacional y en otro más amplio que les otorgan una configuración cultural¹⁶. A la vez, reconoció una serie de condicionamientos que deben tenerse en cuenta, como la totalidad de los actores, incluida la audiencia, el constante *feedback* comunicativo de tipo subliminal entre músicos y público, los condicionamientos de orden físico, como la acústica del lugar, y condicionamientos de orden histórico y social. Kenneth Gourlay (1978), desde una postura crítica hacia la autoridad etnográfica –o etnomusicológica- y en un intento por incorporar la subjetividad del etnomusicólogo en la investigación, redefinió el evento musical –la ejecución de un canto o una danza- y la ocasión musical –una sucesión de cantos- como “evento de investigación” y “ocasión de investigación”, respectivamente.

¹⁶ Claramente basándose en la idea de contexto situacional de Malinowski.

John Blacking (1981), atrapado entre su devoción por los enunciados holísticos y la necesidad de acotar un campo específico de estudio para la etnomusicología que se diferenciara de las otras disciplinas, presentó un conjunto de consideraciones un tanto vagas y, en algunos aspectos, contradictorias. Postuló como interés central de la etnografía de la ejecución musical el estudio de la estructura de la música y el significado que le es otorgado por los músicos y por la audiencia. Asimismo, diferenció la labor de los etnomusicólogos de la de los antropólogos:

“Although anthropology is concerned with all aspects of the behavior of man in society, the ethnography of musical performance is concerned only with action, that is, intentional interaction” (Blacking 1981: 384).

Aunque a la vez admitió la necesidad de una comprensión global de la cultura en función de entender las prácticas musicales como formas de comunicación:

“The three key concepts relating to the ethnography of musical performance are therefore: 1. Music is the result of intentional interaction, of processes of decision-making by individuals in society. 2. Both the music and the social interaction are a part of systems of shared communication, which may be called cultures [...]. 3. Because decisions about music and music-making, and responses to music, are acts of communication that require some degree of shared experience, analysis of what is shared and who shares it is fundamental to understanding the musical product” (384).

Quizás las ideas más provocadoras de Blacking fueron considerar la *performance* como una instancia de interacción en la que se trasluce el vínculo entre lo que denominó “reglas del sistema musical” y las reglas que operan en otros niveles de la vida social, y como un ámbito en el cual convergen y desde el cual se irradian formas de pensamiento y acción. Asimismo, como expresó Gerard Béhague (1984), su temprana consideración

de la competencia musical del escucha sirvió para fundamentar su inclusión dentro de los análisis de los eventos musicales:

“Creative, critical listening is a sign of musical competence no less than is musical performance” (Blacking 1971).

En síntesis, la etnografía de la ejecución musical, bajo la influencia de los estudios de la *performance* en antropología lingüística y folklore, propuso una nueva unidad de análisis, el evento y/o la ocasión musical, considerando las expresiones musicales desde una perspectiva comunicacional a partir de la aplicación del método etnográfico. Esta delimitación instaló como cuestiones críticas la definición del contexto, las imbricaciones entre las expresiones musicales y otros recursos comunicativos y la relación entre ejecutantes, audiencia y ejecutantes-audiencia. Las preocupaciones de Béhague develan claramente sus objetivos:

“... does the musical event determine the form of a song, or simply condition it? Do we have suitable analytical procedures to establish convincingly this relationship between the social context of a piece and its internal structure? Haven't we over-estimated our own contribution to the problem of integrating anthropological and musicological approaches to the study of music in contextual terms?” (Béhague, en Herndon- Brunyate 1975: 165).

Es indudable que esta perspectiva significó un paso adelante en cuanto a la comprensión de la música como acción, aunque también hay que tener en cuenta que sus primeras formulaciones presentan, al menos, dos aspectos restrictivos. Por un lado, hubo una tendencia a aplicar los conceptos de evento y ocasión musical de manera excesivamente rígida, considerando a los segmentos de la realidad que pretendían circunscribir como unidades discretas claramente demarcadas por coordenadas espaciales y temporales. Estas delimitaciones se realizaban desde la perspectiva del investigador, o desde una lectura de la observación del nivel más manifiesto de la

experiencia musical de los otros, que condujeron a la suposición de que la realidad así recortada tenía un estatus empírico incuestionable que se imponía de manera contundente al análisis del investigador¹⁷. La redefinición de dichos conceptos, como ocasión de investigación y evento de investigación, propuesta por Gourlay (1978), es un intento por denunciar y superar este tipo de reificación de la práctica. La etnografía de la ejecución musical dejó poco margen para pensar que una manifestación musical podía ser asociada a muchas otras experiencias, tanto por el investigador como por los actores sociales, que no quedaban comprendidas por las categorías de evento u ocasión musical¹⁸.

Por otro lado, el objetivo de integrar sonido y contexto también fue limitativo. Las preguntas formuladas por Béhague develan que la meta última era descubrir de qué manera las estructuras sonoras eran sensibles a los diferentes contextos; en otras palabras, se pretendía revelar las marcas sonoras del contexto sin considerar que muchos aspectos contextuales, decisivos en el plano del significado y de las formas psicofisiológicas de experimentar la expresiones musicales, podían no generar marcas en el discurso musical o que se trataba de una misión imposible de realizar. En general, se conceptualizó la ejecución, el evento y la ocasión como un juego de cajas chinas de carácter convergente, como una instancia de espacio-tiempo-acción en la que confluían prácticas y representaciones de otras esferas de la vida cotidiana y no-cotidiana, es decir, el máximo anhelo era develar cómo el o los contextos generaban el texto. La etnografía de la ejecución musical, al considerar la estructura musical como un epicentro convergente, significó una continuidad con la antropología de la música

¹⁷ Ver por ejemplo los trabajos de Herndon (1971), Helton (1981) y Schuyler (1984).

¹⁸ En este sentido, he intentado demostrar que para los aborígenes *pilagá* una unidad significativa de segmentar la experiencia se constituye en la conjunción de la práctica onírica de captación de los cantos, la narración de los episodios de adquisición y las ejecuciones de las expresiones vocales, que no implica ni un recorte continuo del tiempo ordinario ni una delimitación homogénea del espacio ya que se conjugan coordenadas de tiempo/espacio discontinuas, "reales" e imaginadas (García 1999).

propuesta por Merriam (1964). En este sentido, la mayoría de los investigadores desestimó la idea inversa: de cómo lo textual puede constituir el contexto, es decir, de cómo los sujetos jugando con sonidos son capaces de conformar diversos contextos a partir de los cuales las prácticas musicales adquieren ciertas propiedades que les permiten impactar en otras esferas socioculturales.

Dentro de los estudios de la *performance* quienes propusieron una discontinuidad, aunque parcial, en los aspectos teórico y metodológico con la etnomusicología de Merriam, fueron John Blacking (1981), como ya fue expuesto, y Anthony Seeger (1987) a partir de su trabajo con los *suya* del Mato Grosso. Seeger distingue entre la “antropología de la música” de Merriam y lo que él llama “antropología musical”. La primera recurre a conceptos y métodos de la antropología aislando a la música de las esferas social y económica y apuntando a estudiarla como parte de cultura y la vida social. Según Seeger, este abordaje se asienta en la idea de que hay una matrix social y cultural pre-existente dentro de la cual se desarrolla la práctica musical. En cambio, la antropología musical, apunta a develar la manera en los sujetos a través de las expresiones musicales interpretan y crean la cultura y la vida social. Más que el estudio de la música en la cultura, la antropología musical de Seeger propone el estudio la vida social como *performance*

4. La práctica musical

Por un lado, la antropología de la experiencia y, fundamentalmente, la teoría de la *performance* en su versión más transdisciplinaria, esquivada e inconclusa, me han brindado la base conceptual para pensar la música de los *wichí*. Por otro lado, el trabajo de campo, en tanto un viaje de autodescubrimiento (Bruner 1986), ha constituido el fundamento sensitivo de la investigación. Las ideas que siguen, que son la derivación de un juego dialógico y dialéctico entre teoría y práctica, es decir entre lo inteligible y lo sensible, conforman una base conceptual que fue diseñada para el caso *wichí*, aunque podría ser reelaborada y expandida a fin de evaluar su aplicabilidad en otras prácticas

musicales¹⁹. No se trata de proponer una teoría exhaustiva, sino de sugerir algunas travesías que se traslucirán más claramente en unos capítulos que en otros y que giran en torno a la idea de que la música es acción. Para expresar la manera en que concibo la práctica musical he enunciado cinco postulados. Cabe aclarar que el carácter taxativo de los mismos no implica restricciones ni en el plano teórico ni en el metodológico cuando éstos se interceptan con el material empírico, debido al alto nivel de abstracción con que los he formulado.

4.1 La práctica musical como *performance*

a) La práctica musical es una forma particular de *performance*.

Se constituye como una expresión de la experiencia a través de la cual los individuos, conjugando el presente con representaciones del pasado y del futuro, no sólo re-experiencian lo que consideran su propia herencia cultural (Bruner 1986), sino también ponen en acción sonidos, textos, emociones, movimientos corporales, postulados estéticos e ideológicos y definiciones ontológicas que, a través de la reflexividad (Bruner 1986, Turner 1987a, 1987b), la intuición y/o la imaginación, juzgan como ajenos a su cultura. La práctica musical es, en este sentido, un lugar de habla en el que convergen imágenes consensuadas y/o discrepantes que dialogan tanto en torno a la intraetnicidad como a la interetnicidad.

b) El carácter dialógico de la práctica musical es constante.

La idea de V. Voloshinov de que toda actuación discursiva está orientada "... hacia actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, ... participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc." (1993: 133), bien puede ser aplicada a cualquier segmento de práctica musical. La intersección de estructuras sonoras y movimientos corporales -consideradas como provenientes del pasado o como experiencias completamente nuevas, como propias, ajenas o híbridas,

¹⁹ Detrás de estas ideas también se encuentra mi acercamiento, como consumidor e investigador,

etc.-, así como de sus consensuados y/o discordantes significados, formas de percepción y respuestas emocionales, funda la experiencia musical. Por lo tanto, el dialogismo constituye la práctica musical. El carácter dialógico se explicita primordialmente a través del trabajo hermenéutico del investigador.

c) La práctica musical es un acto de poder y control.

Las estrategias de descontextualización, recontextualización y entextualización (Bauman y Briggs 1990) de las expresiones musicales, los intentos por generar y/o controlar diversos contextos y por forjar una determinada identidad, confluyen en instancias de negociación en la cuales los sujetos manifiestan distintos grados de autoridad para la acción. Las apropiaciones, presentaciones y fusiones de sistemas y/o géneros musicales o parte de ellos, las adopciones de instrumentos musicales y técnicas de ejecución y construcción, de formas de asociar estructuras sonoras a postulados políticos, religiosos e ideológicos y a expresiones corporales y emocionales, entre otras, constituyen acciones a través de las cuales los individuos o los grupos pueden demostrar una capacidad particular hacia el endogrupo –en términos de localidad, adscripción religiosa, parentesco, grupo etario, etc- y hacia el exogrupo –en términos de etnicidad- a fin de acceder a posiciones de poder o prestigio diferenciales y/o a definiciones identitarias²⁰.

a la música popular urbana.

²⁰ Al referirse a los géneros discursivos, Briggs y Bauman han explicitado estos aspectos:

“El género tiene que ver entonces de manera fundamental con las negociaciones de identidad y poder. Es así como, en el momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo (de modo tácito o explícito) que poseen la autoridad necesaria para descontextualizar el discurso [...], y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual. Cuando el texto está investido de un prestigio vinculado con los mayores o con los ancestros, la estrategia más eficaz para crear autoridad textual es tradicionalizar el discurso por medio del establecimiento de conexiones con los géneros tradicionales” (1996: 90-91).

d) La reflexividad performativa es intermitente.

Los sujetos pueden monitorear el uso que están haciendo del lenguaje musical y/o corporal, tener una actitud activa en cuanto a la manera de organizar el paisaje sonoro – lo que Harris Berger (1997) denominó “práctica de la percepción”-, evaluar la situación en términos de interacción social, intentar manipular la imagen que de ellos se construye, asignarle a su práctica un carácter transformador, contestatario, complaciente y/o innovador, etc., y sucesivamente zambullirse en diferentes estados psicofísicos: ensimismamiento y contemplación –*flow* –, invisibilización del instrumento musical y un contacto directo con los sonidos, sentimiento de vínculo genérico con un universo de seres humanos –liminalidad y *communitas*-, estados extáticos –danza extática, posesión, etc. En síntesis, la práctica musical propicia situaciones de pasaje más a menos reflexividad y viceversa.

e) La práctica musical tiene un carácter convergente/divergente.

Se constituye como una instancia de interacción centrípeta, es decir, como un microcosmos en el que confluyen las bases sociales, culturales, políticas, emotivas, expresivas, valorativas, éticas y estéticas de la sociedad que la experiencia y que pueden ser validadas, cuestionadas y hasta subvertidas. Pero además, como sugirieron John Blacking (1981) y Anthony Seeger (1987), es una instancia centrífuga en la medida en que las vivencias psicofísicas intensas que exploran los sujetos son efectivos mecanismos de legitimación para que prácticas y representaciones se irradien como haces a otros ámbitos de la vida cotidiana y extra cotidiana y que traspasen fronteras religiosas, generacionales y étnicas. En este sentido, las prácticas musicales se constituyen como sitios de intercambio, en los que se patentizan tensiones intersubjetivas e intergrupales, y a los cuales los sujetos aportan sus experiencias

personales y extraen las experiencias de los otros²¹. Es decir, los sujetos modelan sonidos y los sonidos modelan sujetos.

²¹ El enfoque comunicacional de la música, propuesto por Steven Feld, da cuenta del tipo de sujeto al que me refiero y de la relación con la práctica musical. Feld, que ha argumentado a favor de la primacía del carácter social de la práctica musical, considera que los sujetos que intervienen en los procesos de comunicación musical no pueden ser considerados solamente como seres portadores de órganos aptos para recibir y responder a diversos estímulos sonoros, sino, fundamentalmente, deben ser conceptuados como actores histórica y socialmente situados capaces de generar sentido a través de la activación de varios procedimientos interpretativos. De esta manera, toda descripción y teoría de la práctica musical deber ser sensible, tanto a las características de los eventos musicales, como a las biografías de los actores participantes. En este sentido, para Feld una audición es:

“... a juxtaposition –in fact an entangling- of a dialectical object and a situated interlocutor. “Dialectical object” reflects the fact that a sound object or event can only be engaged through recognition of a simultaneous musical and extramusical reality: the experience is mental and material, individual and social, formal and expressive. In short, any musical object embodies and provokes interpretive tensions. One cannot encounter the object without making associations; the character of the associations is musical and extramusical. One cannot encounter the object without turning percepts to concepts; the character of those concepts is musical and extramusical. The musical object is never isolated, any more than its listeners or producer are. Its position is doubly social; the object exists through a code, and through processes of coding and decoding. These processes are neither pure nor autonomous; neither is encountered at a strictly physiological level or experience, no matter how perceptual or physical the implication of the label one applies to them” (1994: 84-85).

Capítulo II

El escenario etnográfico

1. El marco regional

El hábitat de los aborígenes *wichí*²² abarca gran parte del Chaco central, una porción del meridional y otra del boreal. Los asentamientos se distribuyen en tres provincias argentinas, norte de Chaco, centro y oeste de Formosa y este de Salta, y en el sur de Bolivia, sobre el río Pilcomayo. La región chaqueña presenta una configuración multiétnica que, en la actualidad, reúne a unos 170.000 aborígenes que hablan 17 lenguas distribuidas, de acuerdo a la taxonomía clásica, en 6 familias lingüísticas²³:

Matako-Maka: *wichí* –*mataco*- (40.000 individuos), *chorote* (6.000), *chulupí* (11.530), *maká* (700).

Guaycurú: *toba* (40.000), *pilagá* (6.000), *mocoví* (4.000).

Lengua-Maskoi: *lengua* (7.030), *sanapaná* (770), *angaité* (1.390), *kashkihá* (650).

Zamuco: *chamacoco* (1.000), *ayoreo* (5.000)

Lule-Vilela: *chunupí* (500).

Tupí-Guaraní: *chiriguano* (40.000), *tapieté*, (1000) *izozeños* (1.000).

²² El vocablo *wichí* es autodenominativo. Los *wichí* también han sido conocidos como *matacos*, término que es de carácter despectivo y que, según varios autores, es de origen español y significa “animal de poca monta”.

²³ Las cifras, que son estimativas y varían de manera considerable entre las distintas fuentes, fueron tomadas de Braunstein (1995). Hay común acuerdo entre los investigadores del área que el único censo indígena que se llevó a cabo a nivel nacional, en 1966, no presenta información fiable. Habrá que esperar y, oportunamente, efectuar una evaluación crítica de los resultados del Censo Nacional que el Instituto Nacional de Estadística y Censo realizó en el año 2000 y que contempló la adscripción étnica de la población.

En los últimos años, lingüistas y antropólogos que trabajamos en el área, hemos advertido que los *wichí* conforman un conglomerado étnico que encierra mayores diferencias lingüísticas y culturales de las que da cuenta la clasificación tradicional en tres parcialidades: *nocten* –Yacuiba, Villa Montes y Crevaux, en Bolivia-, *vejoz* –área comprendida entre la ciudad de Tartagal, en Salta, y el río Bermejo- y *guisnay* –ribera derecha del río Pilcomayo en las cercanías de la frontera entre Argentina y Bolivia. En el plano de la lengua, para Braunstein (1992-93), los asentamientos se disponen como un conjunto de unidades discretas y contiguas de variación constante, a la manera de una “cadena dialectal”. Mientras que los sujetos que pertenecen a dos unidades próximas logran comunicarse en forma fluida, aquellos que provienen de unidades muy distantes geográficamente, deben utilizar el español como lengua franca. Las diferencias culturales, en alguna medida, parecen seguir el mismo patrón que las variedades lingüísticas.

Hasta fines del siglo XIX, y en algunos casos hasta principios del XX, las formas de vida de varios grupos *wichí* no habían sido jaqueadas aún por el contacto con la sociedad envolvente. La unidad mínima de organización social era la familia extensa de dos generaciones con residencia uxori-local. Un conjunto de familias, que compartían el territorio, constituían un unidad política, llamada en la literatura antropológica “banda”. A su vez, varias de estas unidades se agrupaban en conjuntos políticos mayores (Braunstein 1983a). Se estima que mientras las bandas fueron numerosas, practicaban la endogamia²⁴, aunque la alianza de varias de ellas en torno a las actividades bélicas, las juntas de bebidas y el intercambio de alimentos y noticias, estimulaba la concertación de matrimonios exogámicos, incluyendo el sororato -unión de individuos, cuyo cónyuge ha muerto, con la hermana o el hermano del mismo (Braunstein 1983a). El sustento provenía de la recolección, la caza, la pesca y, en menor medida, de la horticultura, actividades que

²⁴ Braunstein (1992-93) calculó en 200 el número de integrantes, con tendencias endogámicas, para una de las bandas de la zona, los *hwenetas* -narradores o indiscretos-, para la época en que nomadizaban regularmente el territorio.

estaban organizadas a partir de una estricta división del trabajo por géneros y acorde a las condiciones del ecosistema y a la nomadización estacional. La dinámica de los traslados, en el caso de los grupos que controlaban un territorio cercano al río Bermejo en la provincia de Formosa, consistía en acercarse durante el invierno a la ribera y alejarse de ésta durante el verano, debido a los desbordes ocasionados por el deshielo cordillerano. Cuando un grupo se establecía en un sitio, conformaba un asentamiento que consistía en un círculo de chozas de palo flojo, cupuliformes, que delimitaban un patio central destinado a las reuniones y en el que se hallaba la choza del jefe más antiguo del asentamiento (Braunstein 1977). La jefatura no era rigurosamente hereditaria, la autoridad se sustentaba en el éxito en la guerra, en la habilidad oratoria y en la cantidad de bienes poseídos (Braunstein 1977).

Desde el siglo XVI, los conquistadores españoles ejercieron presión sobre la población del área, alcanzando el río Bermejo hacia fines del XVIII (Kersten 1986). Esta etapa se caracterizó por sucesivos fracasos debido, entre otros factores, a la superioridad numérica de los aborígenes y a la incorporación del caballo por algunos de los grupos, principalmente los de la familia guaycurú. A partir de 1884, con la campaña del ministro de guerra Benjamín Victorica, se inició la ocupación y el sometimiento de la región que culminó en la segunda década del siglo XX. La acción militar empujó a los aborígenes hacia el norte, en algunos casos hasta el río Pilcomayo, y provocó un estrechamiento de las zonas habitadas, por el este, desde del río Paraguay, y por el oeste, desde la región oriental de la provincia de Tucumán, quedando la zona central como una de las últimas áreas en ser colonizadas. Aún hoy puede observarse la escasez de asentamientos urbanos en la zona comprendida por la mitad oeste del departamento Patiño y la mitad oriental del departamento de Bermejo, en la provincia de Formosa. El móvil de la campaña fue sojuzgar a la población aborígen a fin de contar con mano de obra para los ingenios, obrajes y algodones. El control militar de la zona y la creciente incorporación de mano de obra aborígen a la producción, fueron dos factores que condujeron lentamente a la sedentarización de los grupos.

Entre los *wichí*, el catolicismo ensayó diversos intentos de evangelización. El primer representante de la Iglesia Católica en tomar contacto con ellos fue el padre Gaspar Osorio en 1628 (Fock 1966/67). Unos años más tarde, los jesuitas intentaron, sin éxito, establecerse sobre el Pilcomayo. La expresión final de sucesivas intentonas evangelizadoras, fue la fundación, en el último cuarto del siglo XIX, de una cadena de misiones sobre la margen derecha del río Bermejo por parte del colegio franciscano de *propaganda fide* de Tarija. En 1887, la *South American Mission* de la Iglesia Anglicana se instaló entre los *lengua* del Chaco paraguayo y, en la segunda década del siglo XX, fundó la Misión Chaqueña, en el punto llamado Algarrobal, en la provincia de Salta. Desde allí, mediante la traducción de la Biblia a uno de los dialectos *wichí*, la fundación de una cadena de iglesias –dirigidas, en un principio, por pastores extranjeros–, y la formación de pastores aborígenes, el anglicanismo logró, en la década de 1940, consolidar su presencia en la zona llegando con efectividad a buena parte del mundo *wichí*. La política evangelizadora, que combinaba un sentimiento de superioridad, una actitud paternalista y un proceder autoritario, consistió en desacreditar y prohibir todas aquellas prácticas aborígenes que los misioneros juzgaban reñidas con la fe cristiana. De esta manera, se combatió denodadamente el shamanismo y se intentó impedir la realización de todos los eventos colectivos considerados “orgiásticos” y/o “violentos”. Como expresó Barúa, la estrategia que adoptaron para desbaratar el shamanismo consistió en demostrar la superioridad de los misioneros y de la medicina que provenía de la sociedad blanca en el marco de un tipo de autoridad que “... se impartía desde un plano jerárquico e inamovible desconocido hasta entonces por las formas de liderazgo tradicional”. (Barúa 1986: 92). No obstante, como veremos, el shamanismo logró sobrevivir al embate por muchos años más. Después de la primera generación de misioneros extranjeros y de la progresiva promoción de pastores aborígenes, el carácter de la política evangelizadora fue paulatinamente adoptando otra perspectiva, basada en la protección de los aborígenes frente a sus vecinos criollos y a las instituciones del Estado. A principios de la década de 1980, debido a dificultades económicas de la Iglesia en la metrópolis, al descrédito y persecución que sufrieron los misioneros ingleses durante la Guerra de Malvinas y a la deserción de fieles que ocasionaba la adhesión al naciente movimiento evangélico –tema que será

extensamente tratado en los capítulos V y VI-, la Misión entró en una etapa de crisis que marcó el comienzo del derrumbe que se prolonga hasta nuestros días²⁵.

También, hacia principios del siglo XX, se acrecentó el contacto con otros agentes de la sociedad envolvente, como los pequeños productores agrícolas y ganaderos, situación que generó conflictos interminables por las tierras y la degradación progresiva del ecosistema debido a la introducción de ganado. Como señala Trincheró (2000), el carácter extensivo de la ganadería de los colonos blancos chocó con la modalidad cazadora-recolectora de los aborígenes, la cual también requería grandes extensiones de territorio. Asimismo, por esa época, los *wichí* empezaron a ser integrados como fuerza de trabajo al desarrollo del capitalismo periférico que comenzaba a expandirse en el área. De esta manera, fueron incorporados como mano de obra barata a la producción de los ingenios azucareros que se hallaban en las provincias de Salta, Jujuy y Chaco. Hasta que se completó el tendido de la línea férrea que une las ciudades de Formosa y Embarcación en la provincia de Salta, los *wichí* de Formosa debían viajar a pie varios meses para llegar a los sitios de trabajo. El pago se efectuaba, en su mayor parte, en artículos de almacén, en especial comestibles, herramientas y ropa. En la década de 1960, debido a la mecanización, los productores de azúcar dejaron gradualmente de contratar mano de obra aborigen, obligando a los *wichí* a buscar trabajo en obrajes madereros y en plantaciones de algodón. En conjunto, la instalación de iglesias, la construcción de caminos, el trazado de la línea férrea, la contratación de mano de obra en ingenios, obrajes y algodones, la progresiva aparición de poblados, el agotamiento del ecosistema y el acceso a los artículos de almacén, condicionaron, tarde o temprano, la sedentarización definitiva.

²⁵ Para mayor información sobre los diversos intentos evangelizadores puede consultarse Alvarsson 1988.

2. El marco local

El trabajo de investigación, cuyos resultados presento en esta tesis, fue realizado en los asentamientos de Lote 42, Lote 47, Barrio 17 de Octubre, Lakhawichí, Colonia Muñiz, La Pantalla, Tres Pozos y Lote 27, todos ubicados en el centro de la provincia de Formosa. Los procesos de sedentarización y localización de los grupos que residen en estos sitios, fueron estudiados por Rodríguez Mir y Braunstein (1993/94)²⁶. La distribución espacial que los asentamientos presentan en la actualidad responde, en gran medida, al control del territorio que los grupos poseían en los tiempos en que nomadizaban. En este sentido, se pueden distinguir tres conjuntos:

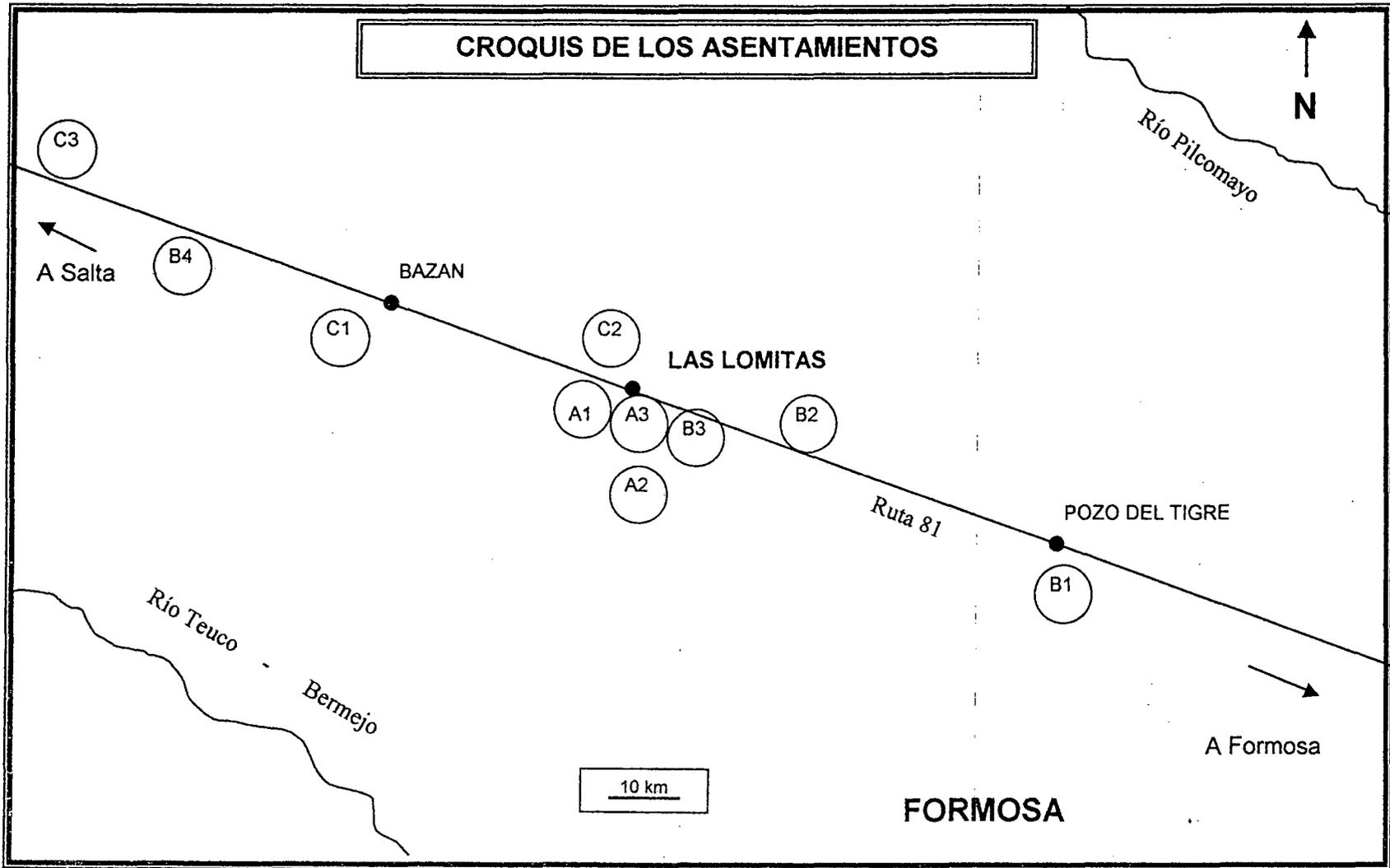
A) Lote 42 (A1), Lote 47 (A2), Barrio 17 de Octubre (A3)

B) Lakhawichí (B1), Colonia Muñiz (B2), La Pantalla (B3) y Pozo del Mortero (B4)

C) Tres Pozos (C1), Lote 27 (C2) y Laguna Yema (C3)

Los asentamientos que integran el conjunto A, se formaron con *wichí* provenientes de la estancia La Fidelidad, que se hallaba sobre ambas márgenes del río Bermejo, donde, junto con aborígenes *toba* y criollos, realizaban diversas actividades agrícolas y ganaderas. A partir de 1950, grupos procedentes de la estancia empezaron a constituir lo que hoy es Lote 42. En la década de 1970, por disidencias religiosas, se produjo una primera escisión que dio origen al Lote 47 y, a mediados de la década de 1990, una segunda, que determinó el surgimiento del Barrio 17 de Octubre.

²⁶ Toda la información que consigno a continuación, sobre este tema, fue provista por dichos autores.



Los asentamientos correspondientes a los conjuntos B y C, son el resultado de la dispersión de los grupos que en 1930 fueron reunidos, sin tener en cuenta ninguna distinción de parcialidades, en la reducción “Francisco Javier Muñiz” que estuvo a cargo de la Comisión Honoraria de Indios del Congreso de la Nación. Previamente, dichos grupos se habían instalado en sitios cercanos al trazado de la ruta 81 y a la vía férrea - construida entre 1908 y 1931- que conecta la ciudad de Formosa con Embarcación en la provincia de Salta, atraídos por la posibilidad de conseguir trabajo y llevar a cabo intercambios comerciales en los poblados que surgían con la llegada del tren. Mientras que los *wichí* que eran oriundos del área permanecieron hasta el presente en el sitio donde se pretendió agruparlos, conocido como Colonia Muñiz, otros se establecieron en puntos comprendidos dentro del territorio de procedencia y hoy conforman los asentamientos de Lakhawichí, Tres Pozos, Pozo del Mortero y Laguna Yema. Asimismo, debido a la dependencia creciente con los criollos de la ciudad de Las Lomitas, en tanto proveedores de artículos de almacén y de esporádicos trabajos, así como al empobrecimiento de los recursos naturales provocado por la depredación que causaban los colonos blancos, varias familias se fueron acercando a la ciudad mencionada hasta que se formó el asentamiento periurbano de La Pantalla. En la actualidad, en cada uno de los asentamientos se creó una Asociación Civil que posee los títulos de propiedad de las tierras que ocupan.

Todos los asentamientos procuran acceder a los recursos de dos nichos ecológicos: el monte y la ciudad. El primero les provee fundamentalmente leña, animales pequeños, miel y fibras vegetales para la confección de artesanías –cestería y yicas. En los centros urbanos de Bazán, Pozo del Tigre y Las Lomitas, comercializan productos que extraen del monte, artesanías y excedentes de la producción que resulta de la cría de animales y del cultivo de hortalizas. Muy esporádicamente, consiguen trabajo como changadores, albañiles, desmalezadores o hacheros por la paga más baja que se ofrece en la zona. En estos casos, deben competir con los criollos más empobrecidos y con sus vecinos *pilagá* que son considerados por los ocasionales empleadores como “más fuertes” –algunos han creído ver en ellos una contextura física de mayor robustez-, “más cumplidores”, “más

predecibles” y “más constantes” que los *wichí*. Los asentamientos presentan situaciones disímiles en cuanto a las posibilidades de acceso a los nichos ecológicos mencionados. Por un lado, están los casos de Lote 42 y Lakhawichí, cuyas localizaciones favorecen el aprovechamiento de ambos nichos, ya que la distancia que guardan con el centro urbano no es ni tan próxima como para que se produzca una merma del espacio disponible para el cultivo y la cría de animales, y una reducción y agotamiento de la zona de monte aledaña –como ocurre en Lote 27 y La Pantalla donde, por ejemplo, la leña es un bien tan escaso que, en oportunidades, hasta se debe pagar por ella-, ni tan alejada como para que se obstaculice el traslado diario al pueblo o ciudad.

Por otro lado, es diferente la situación de Tres Pozos, que se encuentra a 5 km. al oeste del caserío de Bazán y a 35 km. al noroeste de Las Lomitas –ciudad más importante del área-, y de Colonia Muñiz, que se halla a 6 km. al este de la ciudad mencionada. Ambos asentamientos se relacionan, en forma subsidiaria, con otros asentamientos periurbanos. Los habitantes de Lote 27 –contiguo por el norte y el este al asentamiento *pilagá* de La Bomba, y por el sur y el oeste a la población criolla suburbana de Las Lomitas- y La Pantalla –contiguo por el sur y el oeste también al perímetro criollo de Las Lomitas-, están conectados por lazos de parentesco con los *wichí* de Tres Pozos y Colonia Muñiz, respectivamente. Es común que muchas familias se trasladen a las adyacencias de la ciudad con motivo de un trabajo, la hospitalización de un miembro de la familia, la concreción de algún tipo de trámite –ante el ICA, las Organizaciones No Gubernamentales, la municipalidad, el hospital, el registro civil- y/o las actividades comerciales. A la inversa, cuando en la ciudad los recursos son escasos, algunas familias, u hombres solos, se desplazan hacia el asentamiento más alejado en busca de lo que el monte, a pesar del agotamiento de los recursos naturales, les pueda brindar. La permanencia en uno de los sitios puede ser breve y, en ese caso, un pariente hospeda al visitante en su casa, o puede ser prolongada, situación que conduce a la construcción de una nueva vivienda, generalmente contigua a las casas de la parentela. Esta dinámica de aprovechamiento de dos nichos ecológicos, que genera un flujo ininterrumpido de personas y recursos de subsistencia, muchas veces es concomitante con el intento de

controlar otro espacio político-religioso. En oportunidades, las disputas entre los líderes de las Iglesias Evangélicas terminan con el “autoexilio” del disidente, quien tratará de reagrupar fuerzas en otro contexto. En este sentido, los traslados se realizan no sólo para procurar recursos de subsistencia, como alimentos y dinero, sino también en función de obtener poder, seguidores y un nuevo prestigio. Existen, además, varios otros motivos por los cuales los *wichí* mantienen una notable movilidad, como son las giras de los predicadores y de los jóvenes músicos pertenecientes a las Iglesias Evangélicas, las visitas a los parientes, el comercio, las incursiones de caza y recolección –acción que denominan “mariscar” y que puede durar varios días-, el trabajo en algodones o obrajes, la realización de trámites y/o la “marisca” en los desperdicios que genera la actividad urbana en la ciudad de Formosa, y la muerte de un familiar –que implica el abandono o destrucción de la vivienda que ocupaba el muerto y el traslado de la familia a una nueva casa que se construye muy próxima a la derrumbada o en otro asentamiento.

Como producto de un proyecto de desarrollo estatal que de manera sistemática excluyó a los aborígenes, en la actualidad los *wichí* ocupan un espacio de geografías superpuestas y dislocadas. La del Estado, trazada por los puestos de Gendarmería, la escuela, el hospital, el registro civil, la municipalidad, el juzgado, la ruta, el ferrocarril y la terminal de micros, constituye, salvo contadas excepciones, una geografía de la discriminación y la marginación. La de los vecinos criollos, delineada por el alambrado, el ganado, el tractor y el almacén, es una geografía de la prepotencia y el engaño. La de las ONGs, plasmada en bombas y depósitos de agua, viviendas y cultivos, ha sido muchas veces una geografía del desencuentro. A todas ellas se superpone la geografía *wichí*, dibujada por los conjuntos de chozas, el monte, los madrejones²⁷ y las iglesias. Todas son geografías presentes, es decir, son territorios que atraviesan casi simultáneamente día tras día y que están implicados en la subsistencia –a través de los comedores escolares el Estado les provee el sustento a niños, mujeres y a algunos hombres, asimismo, en los dos últimos años APCD (Asociación para la promoción de la cultura y el desarrollo) ha

provisto de agua potable a varios asentamientos -, en la movilidad –la persecución de un animal montaraz es, muchas veces, el momento en que se vivencia el encerramiento que produce el alambrado-, y en sus prácticas simbólicas, religiosas y terapéuticas –tanto el monte como las iglesias constituyen ámbitos propicios para las experiencias numinosas. En suma, los *wichí* configuran un mundo complejo y diverso, aunque, como expondré en el último capítulo, detrás de la creciente y, aparentemente, inasible diversidad, se dibuja un conjunto coherente.

²⁷ Surcos de agua que antes de la desecación del suelo constituían afluentes de los grandes ríos de la región.

Capítulo III

Las prácticas musicales extintas

1. Problemas metodológicos

Como ya he desarrollado con mayor detalle en el capítulo anterior, entre fines del siglo XIX y mediados del XX se produjo, de manera progresiva, un profundo proceso de cambio cultural y social en la vida de los *wichí* como consecuencia de, por un lado, la adopción de los principios del dogma cristiano que fueron difundidos por la Iglesia Anglicana y, por otro, la intensificación del contacto con la sociedad blanca a partir de la incorporación de mano de obra aborígen en ingenios azucareros, plantaciones y obrajes madereros. En cuanto a las prácticas musicales, se saben que estaban presentes en los principales acontecimientos de la vida de los *wichí* antes de que ocurrieran estas transformaciones, y también en forma paralela a éstas en el caso de los grupos que hasta bien entrado el siglo XX aún seguían nomadizando o de aquellos que, no obstante haber adoptado una localización más o menos estable, fueron reticentes a aceptar la evangelización.

En este capítulo intento “reconstruir” algunas de las prácticas musicales que hoy se encuentran en desuso. No he abordado dichas prácticas en términos de “objetos”, lo cual hubiera requerido una drástica reificación de instrumentos, toques musicales y cantos, y su ordenamiento en tipos y géneros. Los datos fueron definidos, organizados y pensados a partir de una segmentación de la experiencia musical inspirada, en gran medida, en la confluencia de los conceptos de *cultural performance* (Singer 1972), ocasión musical (McLeod 1966, Herndon 1971), *performance* (Bauman 1975, Turner 1987a) y evento y ocasión de investigación (Gourlay 1978). Asimismo, he tenido en cuenta los otros aspectos de los estudios de la *performance* ya reseñados y, en especial, el carácter convergente/divergente de la práctica musical formulado en el capítulo I.

Es indudable que esta perspectiva presenta limitaciones para analizar el pasado. Si la empresa consiste en capturar procesos en vez de productos, parece ser condición necesaria que el investigador haya sido testigo de dichos procesos. Ante la imposibilidad de acceder a ellos, puede resultar incómodo tener que aceptar como principal entrada al conocimiento del pasado la información indirecta que proviene de las historias orales -y en algunos pocos casos, de otros tipos de representaciones que, habitualmente, son creadas por observadores externos. Sin embargo, estos obstáculos pueden ser parcialmente sorteados. Aun para el análisis del pasado, la teoría de la *performance* ofrece dos ventajas. Por un lado, permite delimitar y ordenar los datos en términos de **posibles escenarios de experiencia**, en otras palabras, invita a definir y organizar las preguntas que realizamos en las entrevistas en función de **imaginar actores, contextos y textos en acción**. De la boca de los actores sociales no emerge la información de manera directa como productos o procesos -textos o textualizaciones, contextos o contextualizaciones-, sino que depende en buena medida de la forma en que imaginemos el pasado y, consecuentemente, indaguemos acerca de él, para que podamos construir los datos en términos de *performance*. Por otro lado, debido al carácter metateórico de su vertiente lingüística, la perspectiva de la *performance* conduce a atender tanto el nivel referencial como el metadiscursivo, es decir, a considerar las entrevistas como *performance*, como *performances* -experiencias narradas- de *performances* -experiencias vividas. Este último aspecto requiere una mayor reflexión.

Las entrevistas proveen, a través de las historias orales, del material básico a partir del cual se constituye el texto etnográfico. En forma usual, analizamos las historias orales como íconos de los eventos a los que se refieren. Dado que el proceso comunicativo entre el investigador y los colaboradores implica un acto reflexivo que se articula desde una, o varias, lógicas discursivas y en función de la situación psico-socio-cultural de los agentes en el momento de la enunciación, el enfoque que postula una supuesta iconicidad de la información proporcionada por las historias orales, requiere necesariamente ser revisado. Al respecto, resulta significativamente esclarecedora la distinción entre “eventos” y “narrativas” que propuso Richard Bauman (1992). Los eventos son estructuras de acción, orga-

nizadas en torno a relaciones de causalidad, temporalidad y otros tipos de nexos; las narrativas, en cambio, se constituyen a partir de estructuras verbales que responden a reglas discursivas. Los eventos –la experiencia propia o ajena pasada-, más que consistir en la materia prima sobre la cual las narrativas son construidas, son abstracciones realizadas desde ellas, las que, a través de las estructuras de significación le otorgan coherencia y permiten presentarlos de manera susceptible de ser cuestionados (Bauman 1992). Los eventos y las narrativas se articulan en los “eventos narrativos”, en este caso en las situaciones de entrevista, en la cual los actores sociales generan un diálogo entre el pasado -remitido por la pregunta del investigador-, y el presente, ambos significados a partir de una evaluación global de la entrevista misma (Briggs 1986) que incluye, entre otros factores, la negociación de las identidades y roles de los participantes, los medios expresivos utilizados y las normas que cada comunidad de hablantes posee para actuar en ese tipo de *performances*. De este modo, si bien los hechos a los que se remite están temporalmente descontextualizados, adquieren un nuevo contexto que surge del marco interpretativo que crea la entrevista, a partir del cual modelan tanto su forma como su contenido (Briggs 1986).

Considerando las observaciones precedentes, las historias orales, al “traer al presente” discursivamente los distintos escenarios de experiencia de los que formaban parte las prácticas musicales, brindan información sobre cómo los actores sociales, en el nuevo contexto sociocultural en el que se desarrolla su vida, evalúan su pasado y, a la vez, modelan su información en relación con su interlocutor y el marco de referencia creado por ambos²⁸. Por lo tanto, aunque no es mi intención presentar un análisis lingüístico comunicacional de las entrevistas, ni visibilizar en el texto el plano metadiscursivo de la

²⁸ Norman Fairclough (1992) considera que el discurso, como práctica social, se constituye, no como reflejo, no como producto acabado de la estructura social, sino en relación dialéctica, en tanto esta última es su efecto y condición. En dicho sentido, las historias orales son modeladas y, a la vez, modelantes de los posicionamientos que los actores sociales ocupan dentro de los avatares de la vida social.

comunicación con los colaboradores²⁹, en la construcción de los datos no sólo he reparado en el valor referencial del lenguaje, sino que también he tenido en cuenta otras marcas surgidas de la enunciación que han dado pistas acerca de la valoración del hablante sobre el objeto de su discurso, como así su manera de guiar la interpretación de los enunciados.

Este abordaje puso en evidencia que los *wichí* poseen, en relación con el pasado, distintas valoraciones y disímiles estrategias de exhibición/ocultamiento hacia el exogrupo. Como tendencia general, se observa que, tanto la evaluación que realizan, como el grado de detalle con que describen e interpretan el pasado, depende de la proximidad/lejanía que cada sujeto guarda con los principios cristianos. Quienes se encuentran más comprometidos con las Iglesias anglicana o evangélicas tienden a referirse a su propio pasado con juicios descalificadores y, en muchos casos, a convertirlo en un discurso clausurado. En cambio, quienes son más renuentes a la evangelización, propenden a producir una evaluación positiva y a brindar descripciones más pormenorizadas que también incluyen, en algunos casos, escenificaciones. Dentro de este marco general se manifiestan distintas estrategias que son sensibles a las biografías de los sujetos, a la asignación de género, grupo etario, rol social y a la posición coyuntural que cada *wichí* decide adoptar en cada situación comunicativa concreta -frente a un antropólogo y, en muchos casos, también frente a sus pares- en función de definir su rol, proponer una identidad –étnica, religiosa, política-, controlar tanto los cambios de tópico como la agenda en general, medir y/o demostrar su poder –en términos de sabiduría y/o competencia-, etc. Comentaré brevemente cinco casos paradigmáticos que muestran distintas actitudes de valoración del pasado, y de la cultura en general, y diferentes estrategias de exhibición/ocultamiento hacia el exogrupo que aparecen claramente marcadas en el lenguaje de las historias orales:

²⁹ Un análisis de este tipo, que incluye mi propia participación, lo he realizado en García 1998-

a) Valoración positiva / autocensura / exhibición

- Un colaborador a quien le solicité que ejecutara los cantos que se utilizaban durante los eventos relacionados con la ingesta de aloja –bebida fermentada preparada con los frutos de la algarroba-, que habían sido explícitamente censurados por los misioneros extranjeros, me propuso hacerlo en el monte, donde no podía ser visto por sus vecinos. Aunque se mostró entusiasmado de que la grabación en video se mostrara sin reparos en Buenos Aires.

- Un *wichí* detuvo la ejecución del arco musical –instrumento relacionado con la pasión amorosa ya en desuso- y lo ocultó entre sus ropas, cuando se percató de que se aproximaba el pastor anglicano –también *wichí*.

b) Valoración positiva / Ocultamiento

- En varias oportunidades, algunas personas fueron señaladas por sus pares como grandes conocedores de “lo antiguo”, sin embargo en muy pocas ocasiones me permitieron acceder a su conocimiento.

c) Valoración dual / Exhibición y ocultamiento

- Los adscriptos al evangelismo habitualmente adoptan una posición dual frente al pasado pre-evangélico: sin dejar de considerarlo como el momento del pecado, lo juzgan como el tiempo/espacio de la abundancia –en términos de prodigalidad de recursos alimenticios y actividades festivas. Este caso será desarrollado con más detalle en el capítulo VI.

d) Valoración positiva / Capitalización del saber para asegurar una posición de prestigio / Exhibición.

- Varios colaboradores se mostraban mucho más interesados en hablarme de su pasado cuando estaban presentes otros *wichí* que cuando lo hacíamos a solas.

e) Ocultamiento

- Un *wichí* al que le preguntaba asiduamente por las técnicas de curación shamánicas, en todas las oportunidades me respondía refiriéndose a las técnicas de curación evangélicas.

En síntesis, las reconstrucciones de las prácticas musicales que presento a continuación, confeccionadas conjuntamente con los colaboradores *wichí* a través de un diálogo de difícil decodificación por ambas partes, no pretenden recuperar la “veracidad” de los hechos. Se trata, precisamente, de reconstruir el pasado a partir de los posicionamientos estructurales y coyunturales del presente. Es, entonces, un texto consensuado, aunque un tanto efímero, que no sólo nos habla del pasado que los *wichí* experimentaron, vieron experimentar u oyeron relatar a un miembro de la generación inmediata anterior, sino también del presente. Debo admitir que las descripciones que presento están sesgadas por una narrativa previa que ha estructurado tanto mis observaciones de campo como la interpretación de los datos bibliográficos (Bruner 1986) y que, a la vez, responde en parte a una lógica discursiva (Bauman 1992, Fabian 1983). Por otro lado, debido a que las historias orales, permeadas por décadas de prédica misionera cristiana, se expresan a través de discursos fragmentarios y contradictorios, asumo el riesgo que se corre siempre que se intenta delinear un modelo histórico a partir de interpretaciones disímiles, de reducir lo diverso a lo unívoco, de hacer de múltiples voces, una.

Tampoco los escasos relatos de los viajeros, misioneros, naturalistas y militares que surcaron la zona durante los primeros momentos del contacto facilitan la tarea, debido, en la mayoría de los casos, al desinterés por observar los fenómenos musicales, en otros, a una interpretación etnocéntrica de los mismos, y también, muy a menudo, a una profunda confusión en la identificación de los grupos étnicos. Por lo tanto, la lógica del modelo ha requerido tomar una serie de decisiones, que han demandado una cuota de imaginación e intuición, para establecer vínculos entre datos inconexos y para disipar las ambigüedades.

2. Las danzas nocturnas

Aproximadamente hasta principios de la década de 1970, los jóvenes *wichí* de ambos sexos se reunían en un claro del monte para danzar, cantar y ejecutar sus trompas (*talumpa*), arcos musicales (*yelatah ãs woley*, trad. lit.: cerda de cola de caballo) y flautillas (*polotah*, trad. lit.: caña³⁰). Estos encuentros, que se realizaban de manera asidua, comenzaban al caer la noche y se prolongaban durante varias horas en función del ánimo y del número de los concurrentes. La denominación genérica que comprende a todo el repertorio de coreografías disponible es *hyatas* -baile. De manera despectiva, y en explícita alusión a la clase de movimiento que los “danceros” llevaban a cabo, los pobladores criollos de la zona y también algunos estudiosos, designaron a dichas danzas como “baile sapo”. Al igual que muchos otros aspectos de la cultura *wichí*, este tipo de expresión fue compartido por la mayoría de los grupos étnicos que habitan la región chaqueña.

La dinámica de la nomadización y la concomitante constitución de alianzas políticas auspiciaron, en muchos casos, el intercambio entre los diferentes grupos -y también entre sus parcialidades-, permitiendo establecer un fondo común de prácticas y representaciones. Asimismo, la pacificación del área y la sedentarización en torno a pueblos, rutas y vías férreas, iniciadas en las primeras décadas del siglo XX, constituyeron otros factores que crearon condiciones propicias para el intercambio. Hasta fines de la década de 1960, coadyuva a este proceso la vecindad de las diversas etnias en los ingenios azucareros ubicados en la zona occidental. Fock (1966-67) consigna, para el ingenio el Tabacal en el año 1958, una dotación indígena de 2.000 *wichí*, 2.000 aborígenes no identificados del Chaco, 8.000 *chiriguano* y 4.000 *colla* provenientes de los Andes bolivianos. Para el año 1962, sobre un total de 20.000 indígenas, registra entre 3.000 y 4.000 *wichí*. El mismo autor señala que el contacto entre dichos grupos era común e Irma Ruiz³¹ indica que en 1967, en el mismo establecimiento, los *wichí* y los *toba* estaban asentados en

³⁰ Para los instrumentos musicales adopto la denominación en español propuesta por Ruiz (1985), que en el caso de la trompa –o *birimbao*- coincide con el nombre que utilizan los *wichí*.

³¹ Comunicación personal.

forma contigua. La proximidad de las diferentes etnias se mantuvo hasta, aproximadamente, fines de la década de 1960, momento en el que la mecanización de los ingenios produjo una fuerte expulsión de la mano de obra, lo que empujó a una minoría de los *wichí* a buscar trabajo en obrajes y plantaciones; el resto retomó las estrategias de subsistencia en sus lugares de origen.

Si la concentración estacional en torno a los ingenios, obrajes madereros y plantaciones alentó los préstamos y revitalizó las danzas nocturnas –y con seguridad muchas otras expresiones culturales colectivas que para esa época ya se encontraban en vías de extinción–, el proceso de evangelización, en forma paralela, provocó un movimiento inverso al combatir abiertamente todo tipo de manifestación extraña a la vida cristiana. Al menos durante los meses que permanecían fuera de sus asentamientos, los *wichí* lograban evadir en gran medida la presión evangelizadora. Al producirse la desconcentración de los ingenios y volver a sus lugares de procedencia, quedaron bajo la tutela ideológica de la misión local a lo largo de todo el año, acentuándose así la asepsia cristiana. Después de la década de 1970, sólo hubo unos pocos intentos de revivir las danzas nocturnas para fechas conmemorativas, como el día del aborígen o en contextos pre-electorales alentados por los punteros políticos de los partidos mayoritarios.

2.1. Estado de la cuestión

Las danzas nocturnas aparecen mencionadas en gran parte de los escritos referentes a las etnias del Chaco. Sin embargo, sólo unos pocos autores han dedicado alguna atención al tema. Una lectura de los mismos devela diferentes recortes temáticos y disímiles enfoques teórico-metodológicos. Los misioneros hicieron hincapié en el aspecto orgiástico y en la relación con el suicidio; los investigadores de la primera mitad de siglo XX, aunque aún ávidos por encontrar rasgos lascivos y por otorgarle al suicidio un lugar destacado en el análisis, llevaron a cabo un enfoque descriptivo que reparó, en algunos casos, en los rasgos coreográficos (Métraux 1939). A partir de los últimos años de la década de 1960 se desarrolla una perspectiva analítica distinta (Fock 1963, Braunstein 1983b, Idoyaga Molina

1976, de los Ríos 1978-79) en la que el tema es abordado en relación al enamoramiento y la institución matrimonial.

El tratamiento de la bibliografía pone de manifiesto varios inconvenientes. Además de la pluralidad de abordajes, los autores mencionados se refieren a diferentes grupos, de ahí los distintos términos que aparecen para referirse, en algunos casos, al mismo fenómeno. A esto se suma el carácter genérico con que son usados por los *wichí* algunos vocablos como *katinah* -en el oeste-, y *hyatas* -en el este-, que significan baile, y, en ambos casos, se los utiliza para englobar diferentes tipos de baile. Además, algunas descripciones se hacen en forma indiscriminada; este es el caso de Rafael Karsten (1932), quien en varias oportunidades se refiere en forma conjunta a los *chorote*, los *toba* y los *wichí*, sin precisar distinciones. Esta situación impone mencionar para cada caso la zona o grupo de procedencia de los datos, e inhibe un razonamiento inductivo válido para toda el área. Sin embargo, la extensión de la práctica por toda la región, con características muy parecidas, permite integrar los datos bibliográficos en una escritura que marque diferencias pero, a la vez, encare el problema como una totalidad. Debido a la insuficiencia descriptiva de la bibliografía, trataré el aspecto performativo con mayor profundidad en los grupos con los que realicé los trabajos de campo.

Suicidio y transgresión

Un tema en torno al cual es posible hallar información sobre las danzas nocturnas lo constituye el suicidio. Los misioneros han establecido una relación directa entre éste y las danzas:

“In the old days when the Indians were still dancing, there used to be as many as a dozen attempted suicides in one day, resulting in my being up most of the night going from one to another. They were so many and so frequent, however, and it happened so long ago that I can remember none in detail” (carta de un misionero a Métraux, citada en Métraux 1943: 206).

El suicidio ha sido señalado como una característica exclusiva de los *wichí* dentro de la región chaqueña. La supuesta intensidad de dicha práctica en la época en la que los misioneros entraron al Chaco condujo a Métraux a interpretarla como una forma tradicional de expresión de la agresividad, al igual que los partidos de *hockey*, las borracheras, los “daños” causados por los shamanes y las guerras. El mismo autor (Métraux 1943, 1973) le ha asignado un carácter epidémico y ha establecido como sus causas más frecuentes las decepciones amorosas:

“In general, love affairs are said to be the main cause of these suicides. They are particularly frequent on the occasions of the nightly dances which are closely connected with the sexual life of the Matakó and at such times may take epidemic proportions” (1943: 205).

Pasión amorosa y matrimonio

Un caudal de información más nutrido y consistente sobre las danzas aparece en los escritos de los autores que se han interesado por el enamoramiento y el matrimonio. Fock (1963), con datos provenientes del Pilcomayo central, se refiere a las danzas nocturnas como la ocasión en la cual las mujeres elegían a un hombre con la finalidad de completar el proceso iniciático que conducía al matrimonio. La iniciación comenzaba a partir de la primera menstruación y comprendía un período de aislamiento en el cual las jóvenes trabajaban haciendo cuerdas de *caraguatá* con el propósito de adquirir habilidades que le demandara el futuro matrimonio. La reclusión terminaba en una “fiesta de aloja”, en la cual, en el momento de la danza, la mujer, denominada *anutsha*, elegía pareja con la que mantenía su primera relación sexual:

“At the village dancing-place where every evening the young men dance in chains or rings, the girls also make their appearance, and having studied the chosen cavalier join him in the dance, holding him by the shoulder or around his body. Either during or immediately after the dance the girl

draws away her elected partner, taking him as a rule to the house of her parents" (Fock 1963: 91-2).

Según el mismo autor, pasaban muchos años para que se conformara un matrimonio duradero; la iniciación la habilitaba para mantener relaciones sexuales transitorias. Para los varones existían otras formas de seducir al otro género. Fock (1963) consigna que algunos hombres, llamados *kyutithlí*, evidenciando gran musicalidad en la ejecución de la trompa y el arco musical, se pintaban, en ambos mejillas, un círculo rojo que contenía pequeñas manchas blancas, como señal de enamoramiento. Al día siguiente, una joven, respondiendo al llamado, aparecía con la cara pintada de igual manera. A ella se la denominaba *samuklanék*³². Ambas estrategias eran consideradas parte del repertorio de acciones con vistas al matrimonio, las que continuaban con demostraciones por parte del hombre hacia el futuro suegro de su habilidad para conseguir recursos y de la mujer hacia el futuro esposo de su pericia para la recolección. Braunstein (1977) hace referencia a reuniones que organizaba el padre de la joven al terminar su período de exclusión, a la que acudían miembros de grupos vecinos a quienes el padre convidaba con aloja o hidromiel y ofrecía un intercambio de presentes. La fiesta finalizaba con un *katináj*, en el que se establecían las relaciones entre ambos sexos. Según el autor, en estas ocasiones los grupos se enfrentaban en combates simulados en un juego similar a nuestros partidos de *hockey*.

Anatilde Idoyaga Molina (1976), con datos recogidos en Las Vertientes -Departamento Rivadavia, Banda Norte, provincia de Salta-, las Misiones El Yuto y San Andrés -Departamento Ramón Lista, provincia de Formosa-, relaciona las danzas nocturnas con un estado de pasión amorosa, desligado de la institución matrimonial. Distingue entre lo que denomina matrimonio en sentido estricto o *wayntí* y el

³² En comunicación personal, José Braunstein ha señalado que los dos sexos podían recibir esos nombres, según se quisiera acentuar el carácter de enfermedad -*samuklanék*- o el de la "potencia" y la intención -*kyutithlí*. Además, ha sugerido que ambas denominaciones pueden analizarse como dos caras de un mismo proceso: desde el enamorado su estado era positivo, desde afuera era visto como negativo.

enamoramiento o *kyutisli*. En el primer caso, la elección del joven está a cargo del padre de la mujer, teniendo en cuenta fundamentalmente la capacidad del mismo para la obtención de recursos. La alianza sigue el principio uxorilocal, el yerno debe integrar la familia de su suegro y contribuir a la economía de la misma. El embarazo y la complementación del paso de la alianza a la comunidad en la figura del yerno, sellan la estabilidad matrimonial. El segundo caso, que la autora considera de carácter orgiástico, inestable, transgresora del principio uxorilocal, de la pauta endogámica y de la fidelidad matrimonial, es el que inician los jóvenes *kyutisli* –presumidos- o *samúk lanék -samúk* designa a la vez una teofanía y un vegetal del que se extrae la pintura facial- recorriendo los distintos asentamientos en busca de pareja. El escenario por excelencia para la iniciación de este tipo de uniones era la danza denominada *katináj*. A estas reuniones concurrían los jóvenes solteros de ambos sexos con atributos visibles que denotaban una predisposición hacia la pasión amorosa, tales como pinturas faciales, collares e instrumentos: trompa, arco musical y flautilla. Además, Idoyaga Molina explica que era observable un cambio de actitud con relación a la de la vida cotidiana, expresado en modos bruscos, espíritu lúdico, palabras soeces y chanzas, lo cual

“...no es más que manifestación de una alteración más profunda; el *Kyutisli* pierde su condición de *Wichí* (humano) para convertirse en continente de una potencia e intencionalidad que lo trasciende, la de la teofanía *Aját*³³. Estas teofanías tienen el doble carácter de personajes y estados; como estados provocan en el individuo una serie de pasiones, en nuestro caso se trata de la pasión amorosa resultado de la posesión del *Samúk Aitáj*” (Idoyaga Molina 1976: 55).

El *katinaj* se iniciaba con un llamado mediante toques de tambor y, al igual que la información obtenida de los relatos para la zona del Pilcomayo, un dirigente, denominado

³³ *Aját* equivale, en el oeste, a *ahot*. Se trata de seres caracterizados, en general, negativamente. Ofrezco una explicación más detallada en los capítulos IV y VI.

katináj jletéj, era el encargado de iniciar el canto y el baile, y encabezar las rondas o hileras en las que se intercalaban hombres y mujeres. Paulatinamente, las parejas recién formadas se iban alejando hacia la casa de la mujer o al monte para pasar la noche.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, para la zona occidental la bibliografía muestra dos posiciones divergentes. En la descripción de Fock (1963), las danzas nocturnas aparecen ligadas a los procesos iniciáticos que conducen a la consumación del matrimonio. Para Idoyaga Molina (1976), por el contrario, las mismas conforman el escenario principal de un tipo de relación signada por la pasión amorosa de signo opuesto a las pautas propias de la institución matrimonial. Como veremos, en el este, parecen haber constituido el espacio social en el cual se establecían las parejas, sin ligazón previa- a estados pasionales o a etapas del proceso iniciático que propiciaban la unión matrimonial.

2.2. El *hyatas* en el este

Switayah y *switayatah*

Para los *wichí* de los asentamientos en los que realicé esta investigación, *switayah*³⁴, un *ahot* con apariencia femenina, hermoso y ataviado con prendas de color rojo, es quien puede hacer vivenciar a los jóvenes, a través de la mirada incisiva a los ojos, un estado profundo de enamoramiento y/o potenciar su capacidad seductora. La persona que no se siente correspondida por su pretendida o pretendido debe recurrir a la ayuda de *switayah*. Este *ahot* posee el poder de hacer atractivos a los dos miembros de la futura pareja, de manera que, al día siguiente del encuentro de uno de ellos con *switayah* - generalmente en el monte-, la simpatía opera en ambas direcciones y se consuma la unión. La búsqueda de *switayah*, en el pasado, tenía la particularidad de ser intencionalmente notable: los jóvenes solían adquirir mucha movilidad, ejecutar y exhibir sus trompas, adornadas con una ristra de flores confeccionadas con fibras vegetales y posteriormente

³⁴Agradezco a José Braunstein por haberme alertado sobre la existencia de este fenómeno.

con hilos de lana, denominada *kawut*, con la intención de hacerlas más visibles y de demostrar que el poseedor “estaba bien caliente”, así como arcos musicales y flautillas³⁵.

Además, solían ejecutar “cantos de enamorados” y concurrir a las danzas nocturnas con el fin de concretar su búsqueda.

“... porque estaba enamorado y siempre pensando en su novia y su corazón está muy alegría, muy contento y tiene ganas de cantar.”

(Pergamino Sánchez, 1996)

Novati (1984), sin precisar a qué grupo corresponde la información, se refiere a la forma de adquirir los “cantos de enamorados”:

“*Samúk* hace cantar a los hombres, conversando con ellos, 'en sueños' y esas canciones, aunque no se expresan en forma sonora, 'se sienten adentro del cuerpo'. De esta manera los jóvenes aprenden canciones que luego les permitirán ejercer atracción sobre las mujeres en las reuniones destinadas a la danza. Estas manifestaciones, a pesar de ser entonadas junto con las

³⁵ La trompa se encontraba entre los productos del mercado que los *wichí* podían obtener. Inicialmente fue adquirida en los ingenios azucareros y posteriormente, hasta hace algunas décadas, en un comercio de la ciudad de Las Lomitas. Es probable que entre los grupos occidentales la incorporación de este instrumento haya sido más temprana.

“Esa época cuando los muchachos fueron a cortar caña al ingenio Ledesma, entonces ahí dice que había sido que hay una musiquita que se llama trompa, y los otros le dicen birimbao, entonces los muchachos aprovechan y compran muchas trompas...”

(Pergamino Sánchez, 1996)

Los *õmteley*, “abajeros” –grupos que antes de la sedentarización controlaban un área al sudeste de la ciudad de Las Lomitas-, afirman que el arco musical fue adoptado aproximadamente en la década de 1940 de los *phomteley*, “arribeños” –quienes habitaban al oeste de la mencionada ciudad.

destinadas al baile (...), pertenecen a otra categoría, por estar impregnadas de la potencia que emana de *Samúk*” (Novati 1984: 38).

Otro *ahot* relacionado con la pasión amorosa es *switayatah* –en este caso el sufijo *tah* indica un aumento de poder y, en cierta medida, un rasgo de peligrosidad. Se le asigna un carácter negativo, ya que a través de la influencia que ejerce sobre las personas puede causar un estado de insalubridad y descontrol. A diferencia de *switayah*, tiene la particularidad de afectar solamente a las mujeres:

“La mujer piensa todo los días en los hombres y se enferma de debilidades generales. Es mujer también, linda, con vestido colorado.”

(Pergamino Sánchez, 1996)

Un prestigioso shamán explicó que cuando a una persona se la “lleva *switayatah*”, deambula por el monte, fuma en exceso, abandona a su pareja –en el caso de ser casada- y mantiene constantes relaciones sexuales con diferentes hombres. La terapia consiste en convocar al *ahot*, conversar con él e intentar persuadirlo con la retórica y con el ofrecimiento de tabaco a fin de que abandone a la posesa³⁶.

Las danzas nocturnas como *performance*

Los *wichí* hacen una distinción clara entre las “farras”, convites en los que se ingerían bebidas alcohólicas y/o aloja, como la “fiesta de la algarroba”, los festejos pre- y post-bélicos y las reuniones nocturnas exclusivas de los hombres, y aquellos encuentros en los cuales el alcohol, la aloja y las conductas “descontroladas” que éstos podían ocasionar, estaban ausentes, como es el caso del *hyatas*. Esas noches son recordadas como momentos de diversión, júbilo y cohesión grupal. Un colaborador *wichí*, para caracterizar el sentimiento que percibía durante esos encuentros utilizó el término “gozar”, expresión que

³⁶ Proporciono una explicación detallada de la terapia shamánica en el capítulo IV.

emplean quienes adhieren al evangelismo para referirse a un sentimiento de plenitud que se alcanza durante las experiencias rituales³⁷.

Estos encuentros, nocturnos y asiduos, tenían una estructura muy pautada, determinada por reglas de exclusión y de ejecución musical y coreográfica. El llamado a participar lo realizaba el *hyatas tes* –“dirigente de *hyatas*”³⁸- mediante un silbido. En un asentamiento solía haber varios dirigentes, cada uno con su silbido personal que los convocados podían diferenciar. Un “abajero” recordó que había varios *hyatas tes* con diferentes grados de convocatoria, en general el preferido era el que poseía el repertorio de cantos más extenso. También Métraux (1939) señala, para la misma zona, la existencia de este rol. Asimismo, Idoyaga Molina (1976), para el área oriental, puntualiza la importancia de un dirigente, el *Katináj jletéj* -*Katináj*: gran baile, *jletéj*: su cabeza-, que inicia el canto y la danza, y encabeza las hileras de bailarines.

Al llamado debían responder solamente los jóvenes solteros, ya que era absolutamente explícito que su finalidad era la formación de parejas, aunque muchos relatos refieren a la presencia de hombres casados³⁹. De esta regla de exclusión, como de la prohibición para los casados de ejecutar la trompa, el arco musical y la flautilla debido a su inserción en la esfera del enamoramiento -según muchos testimonios- parecen haber sido

³⁷ Ver al respecto el capítulo VI.

³⁸ Las comillas indican que la traducción fue realizada por los colaboradores.

³⁹ Esta dualidad entre la pauta ideal que expresa un mandato social -exclusión de los casados- y su transgresión -inclusión de los casados-, ha sido notada en estos grupos por otros antropólogos abordando diferentes temáticas. Barúa, en su estudio sobre el uso de las “plantas mágicas”, concluye que:

“...son juzgadas en un doble papel: por un lado encarrilan emociones que llevan al conflicto abierto y, por el otro, permiten la emergencia de transgresiones que balancean el poder de la comunidad y el del individuo, permitiendo interesantes reversiones de estatus: el viejo se comporta como el joven, el casado como el soltero o el ‘enemigo’ como amigo” (1991-92: 26).

muy celosas custodias las mujeres casadas. En general, la observación de la actitud de la mujer casada, tanto en el *hyatas*, como en los encuentros de hombres para beber ocultando las armas para evitar masacres (Métraux 1943), habla de un rol activo para mantener el equilibrio y la cohesión social. Convocados los danceros a la cancha⁴⁰, el dirigente indicaba el nombre del canto a ejecutar, iniciaba el mismo y organizaba la coreografía. Hay referencias a que era el único que para la ocasión requería una apariencia especial, pintándose la cara con líneas rojas en los pómulos, sobre cejas y nariz, y, en algunos casos, vistiendo un corte de tela negra a modo de pollera.

La coreografía

Métraux (1939) documentó en la expedición a los Esteros Patiños de 1933, a través de dos *wichí* de Las Lomitas, cinco esquemas coreográficos:

a) Los danceros forman un círculo con las caras hacia el interior. La mano derecha se ubica en el hombro del compañero derecho, la mano izquierda sobre la cintura del compañero izquierdo. Uno de los danceros empieza a cantar y el resto mueve los pies rítmicamente sin abandonar su posición, marcando con el pie derecho los acentos. Luego inician todos el canto y posteriormente, a medida que se acelera el *tempo*, la ronda empieza a girar, siempre de izquierda a derecha. El *tempo* no deja de acelerarse hasta que, pasados aproximadamente 15 minutos, una señal del líder da por terminada la danza, después de lo cual, casi inmediatamente, vuelve a comenzar.

b) Se forman dos filas paralelas enfrentadas, con los brazos sobre los hombros de los compañeros. Entre ambas se ubica el líder, quien con una señal indica el comienzo del movimiento y el canto. Una fila avanza hacia la otra, la que a su vez retrocede, mientras el líder corre en forma longitudinal entre ambas, más rápido que los danceros. Cuando éste completa dos vueltas, señala un dancero quien debe dirigirse a la fila contraria, elegir a uno de sus integrantes y sacarlo de la formación. Cuando quedan solamente tres, el líder le hace

⁴⁰ Término que designa el espacio preparado para la ejecución de la danza.

una señal con la cabeza a uno de la fila izquierda para que elija a otro de la fila opuesta. Aparentemente, este es el final de la danza; cuando vuelve a comenzar, el líder invierte la elección de los danceros.

c) Los danceros, formando dos o más “filas indias”, tomados de la cintura, cantan y gritan. Las filas se mueven en forma paralela y el objetivo es desarticular la fila contraria y, a la vez, evitar perder la formación.

d) Se forma una ronda con ambos brazos sobre los hombros de los compañeros. Cuando el círculo ha comenzado a girar, se rompe en un punto y se dividen en varias filas siempre agitando los pies. Luego se vuelven a unir formando un espiral que se hace cada vez más apretado. Cuando éste se cierra lo suficiente para imposibilitar el movimiento, lentamente se empieza a desenrollar en un *accelerando*. Cuando los danceros son demasiados se dividen en dos grupos que danzan simultáneamente.

e) Los hombres forman una fila desde el centro hacia el borde de la cancha. Un brazo se coloca sobre el hombro del compañero que está a su derecha y el otro sobre la cintura del que está a su izquierda. El joven que está parado en el centro gira sobre sí mismo y los demás siguen el movimiento, mientras se canta. A veces el canto se interrumpe sin detenerse el movimiento, luego se vuelve a iniciar.

La nota de Métraux termina con una referencia clara a la finalidad de la danza:

“From time to time the dance is interrupted by a young man following a girl. After they have been running through the dancing place of the village they ordinarily sleep together and on the following day appear with their faces painted red” (Métraux 1939: 119).

Entre los “abajеños” –gentilico que se refiere a los habitantes de los asentamientos más orientales- registré relatos de dos esquemas coreográficos, uno de dos columnas

paralelas enfrentadas y otro circular. Pergamino Sánchez, de Colonia Muñiz, ex *hyatas tes*, explicó que cuando se cantaba *ǎ'la'hwayn* –“cueva de lagartijas”- se formaban dos filas enfrentadas de diferente género, con los brazos entrelazados por las espaldas. El *hyatas tes*, ubicado en el centro, era el encargado de acercar a las mujeres, tomándolas de a dos, a la fila de los hombres para que ellas eligieran a los jóvenes. La melodía se repetía tantas veces como fuera necesario hasta que quedaran formadas todas las parejas. Las filas se movían en forma paralela siguiendo al dirigente, quien, una vez tomadas dos mujeres, cambiaba de dirección hacia la fila de los hombres. En la segunda coreografía, los bailarinos muy lentamente empezaban a danzar en fila, con brazos entrelazados, derecho adelante, izquierdo atrás. Paulatinamente, la fila se convertía en una ronda. Cuando ésta se completaba se aceleraba el ritmo hasta estabilizarse, siempre marcando con el pie derecho el acento. En este momento el *hyatas tes* daba la indicación de comenzar el canto.

Los cantos

Los cantos (-*ǎs*) eran ejecutados con o sin tambor, y como consigné, eran iniciados por el *hyatas tes*, quien debía contar con un repertorio lo suficientemente extenso para mantener el evento durante dos o tres horas. Cada canto llevaba un nombre mediante el cual se lo identificaba, y una particularidad de los mismos era la carencia de texto lingüístico; los sonidos se articulaban sobre un silabeo sin significado que opera como recurso expresivo. Las únicas referencias de sentido, a los ojos del investigador, aparecen en los nombres. Entre los “abajeros” registré las siguientes denominaciones: *ǎ'la'hwayn* –“cueva de lagartijas”-, *kalanfilis* –“balanza”-, *ele wu'* –“cogote de loro”- y *ases iǎh silla* –“murciélago llevó una silla”. En la ejecución, el canto se iniciaba conjuntamente con la danza en un *tempo* lento, seguido de una aceleración hasta estabilizarse en otro *tempo* más rápido. Cada canto conformaba una unidad limitada, como muestra el ejemplo 1, que se repetía tantas veces como fuera necesario para completar la coreografía deseada.

La rítmica de estos cantos puede ser representada con valores proporcionales, su marcada acentuación binaria está en concordancia con el movimiento de los pies -derecha, izquierda. En el plano melódico es habitual la existencia de un sonido que funciona como

pivote de los restantes, los que, en su mayoría, se articulan en una sección más alta que éste y casi nunca operan por grado conjunto. Las escenificaciones muestran un constante uso de *portamentos*, en su mayoría descendentes, y es habitual que se inicien en un *tempo* y luego pasen a otro constante y más rápido. Esta característica, que funcionaba como momento de ajuste coreográfico y musical al comienzo de cada canto, permanece aún como un rasgo performativo.

Ejemplo 1

Canto de *hyatas* por Pergamino Sánchez, 1994.

ǎ'la'hwayn - "cuevas de lagartijas".

♩ = 152

Hai hai hai hai ha o si a ha i hai

Hai hai hai hai ha o a o a lo a lo

Hai hai hai hai ha o si a ha i hai

Hai hai hai hai ha o a o a lo a lo

Hai hai hai hai ha o si a ha i hai

2.3. Aglutinamiento y sociabilización

Teniendo en cuenta, en primer lugar, la información provista por los *wichí* y, en segundo término, la que surge de la lectura de la bibliografía, se puede suponer que estos encuentros dibujaban un escenario de experiencia que requería:

- a) un lugar y un momento determinados,
- b) un paradigma de cantos exclusivo para la danza,
- c) ejecuciones instrumentales –trompa, arco musical y flautilla, y tambor para acompañar la danza-,
- d) ejecuciones de cantos –no para danzar- y
- e) un paradigma coreográfico, también exclusivo.

Asimismo, su realización reproducía:

- a) un ordenamiento dual de roles jerárquicos -dirigente/dancers-,
- b) la diferenciación y definición de los roles de género -los hombres dirigían la danza, las mujeres elegían pareja-,
- c) el funcionamiento de una regla de exclusión: prohibición para los casados,
- d) la transgresión a la misma regla: inclusión de los casados,
- e) un tipo de función social explícita: formación de parejas,
- f) el pasaje de lo individual a lo social y viceversa -el individuo que estaba poseído por *switayah* sociabilizaba su estado al hacerlo notable, el *hyatas tes* sociabilizaba su canto al ejecutarlo en la escena, etc.⁴¹ y
- g) un repertorio de interpretaciones referentes al enamoramiento, la posesión, el matrimonio y otras.

⁴¹ Victor Turner (1980) en el estudio del ritual de los *ndembu* ha señalado esta característica:

“Un aspecto del proceso de simbolización ritual entre los *ndembu* es,..., hacer visibles, audibles, tangibles, creencias, ideas, valores, sentimientos y disposiciones psicológicas que no pueden ser directamente percibidos. Asociado a este proceso de revelar lo desconocido, lo invisible o lo oculto, se desarrolla el proceso de hacer público lo que es privado, o social lo que es personal” (55).

Sin duda, estos eventos presentaban una alta condensación de conductas, valores, ideas y sentimientos. La pregunta inevitable es si estos escenarios de la experiencia constituían mecanismos de ajuste del sistema social o, por lo contrario, conformaban el nudo de un conjunto de prácticas que cuestionaban y/o tendían a desestabilizar el sistema. La literatura antropológica ha cristalizado un variado conjunto de respuestas para dichos interrogantes a partir del análisis de este tipo de eventos. Roger Abrahams (Herndon y Brunyate 1975), considera que las *cultural performances* producen encapsulamientos de situaciones de la vida social que provocan algún tipo de perturbación con el objetivo de elaborar respuestas que permitan ejercer un control metafórico sobre dichos desajustes. Mary Douglas (1978) ha propuesto considerar las “formas rituales” como transmisoras de cultura que “... a través de un proceso de selección, ejercen un efecto restrictivo sobre la conducta social” (1978: 41). Victor Turner (1980) se ha referido al ritual como una fase distintiva en el proceso social en el que los grupos tanto se ajustan a los cambios internos, como se adaptan a las transformaciones del medioambiente.

En general, las danzas nocturnas han sido vistas, reparando en su carácter supuestamente orgiástico, como “válvulas de escape” a las tensiones producidas por desajustes internos, socioambientales e interétnicos (Métraux 1943, Barúa 1986). Esta hipótesis se asienta excesivamente en su presunto tinte lascivo, sin considerar que el mismo haya sido producto de una interpretación misionera imbuida de un exacerbado eurocentrismo evangelizador. Teniendo en cuenta que fue una práctica colectiva, asidua y común a casi todas las etnias chaquenses, la misma debe haber contribuido, en alguna medida, a mantener en equilibrio el sistema sociocultural. Permitía la reproducción de un conjunto de prácticas sociales, como arranque, etapa intermedia, o consumación de los estados de enamoramiento y/o de los procesos iniciáticos que conducían al matrimonio, como escenario de establecimiento de alianzas de parentesco -tanto endogámicas como exogámicas-, como mecanismo de reafirmación de roles jerárquicos y de género, y como ámbito de validación de reglas sociales -ya sea a través de su aceptación o de su transgresión .

El carácter colectivo y condensado de estos eventos, sumado al hecho de haber constituido una ocasión privilegiada que permitía el tránsito de lo individual a lo social y viceversa, hace suponer que hayan funcionado como verdaderos generadores de cultura. Focalizando en la práctica musical, si se contempla que los cantos se aprendían en el evento mismo, y que, dada la asiduidad de la práctica, éstos seguramente fueron los de mayor circulación⁴², es factible suponer que estas reuniones conformaban una instancia decisiva en la generación y reproducción del sistema musical.

Como señalé al comienzo, en la zona estudiada la danzas se practicaron aproximadamente hasta la década de 1970, momento en que se producía la desconcentración de los ingenios azucareros y el anglicanismo acentuaba su yugo evangelizador. Si bien ambas fuerzas hicieron blanco en el carácter colectivo y así lograron desbaratar los encuentros, el abandono no pudo haber sido total. La predisposición favorable a la danza, la competencia en una sintaxis y un paradigma musicales propios, el paso de la individualidad a la arena colectiva, y muchos de los indicios mencionados, deben haber encontrado otros canales de expresión, seguramente reformulándose en los nuevos contextos. Hace treinta años, en un asentamiento *wichí* era posible escuchar, a la caída del sol, el silbido del *hyatas tes* llamando al baile y ver a los jóvenes enfilarse hacia la cancha; hoy día, en cambio, otros jóvenes, que serán seguidos por los mayores, respondiendo al toque de un tambor de doble parche, acuden a la alabanza evangélica⁴³. Al igual que antes, estos encuentros están signados por la danza y la música -aunque con un nuevo repertorio-, y siguiendo la semejanza, son en la actualidad los únicos encuentros colectivos regulares y asiduos. Es decir, los *wichí* han generado un nuevo contexto en el cual re-experienciar sus *performances*.

⁴² Como se verá, su contracara son los cantos shamánicos que, al ser de propiedad individual, tienen casi totalmente restringida su circulación.

⁴³ Ritual de realización asidua en las Iglesias Evangélicas. Ver capítulo VI.

3. La fiesta de la algarroba

Otra de las tantas consecuencias que causó la prédica misionera anglicana al afianzarse y extenderse en forma progresiva e inexorable por la mayoría de los asentamientos, fue el abandono de un complejo ritual, conocido como “fiesta de la algarroba”, que se realizaba al comienzo del verano en torno a la ingestión de aloja. El evento marcaba la transición de un período de escasez a otro de abundancia, celebrándose el rebrote de la vegetación y la aparición de los frutos en el monte. Algunos autores (Braunstein 1977, Fock 1963) lo han considerado como el ritual ulterior al período de reclusión que atravesaban las mujeres jóvenes antes de formalizar pareja⁴⁴, otros (Karsten 1913, 1932)⁴⁵, como un acto de prevención ante cualquier “mal” que pudiera asolar al grupo.

Esta práctica se llevó a cabo, en forma regular, aproximadamente hasta fines de la década de 1940 o principios de la de 1950, momento en que el cristianismo penetró en la cosmovisión *wichí* como un fuerte vector ideológico, incorporando de manera compulsiva a los aborígenes a su sistema de creencias y descalificando, e intentando prohibir, todas aquellas prácticas de signo contrario a los contenidos dogmáticos de la evangelización. No fue, en todos los casos, un proceso unidireccional entre un agente activo y otro pasivo, tampoco el impacto fue uniforme y exhaustivo. Por lo contrario, constituyó un juego dinámico que en algunos ámbitos dio como resultado prácticas capaces de condensar las dos vertientes cosmovisionales, como por ejemplo la adaptación del shamanismo *wichí* al evangelismo -ver capítulos VI y VII. En otros casos, en cambio, la coerción empujó a la

⁴⁴ Aunque resulta difícil comprender cómo hacían coincidir dicho ritual con el comienzo del verano.

⁴⁵ “The fermentation itself is to the Indian mind a mysterious and sacred thing; in the fermenting beer the good spirit of the plant has, as it were, reached its climax of actuality and concentration. To be intoxicated by it is to be internally filled with the spirit, who will afford protection against evils of every kind” (Karsten 1913: 21).

desaparición casi total de algunas expresiones culturales, como es el caso de la fiesta de la algarroba.

El contacto con los criollos -tanto con aquellos encargados de reclutar y dirigir a los aborígenes para trabajar en los ingenios azucareros, como con los ganaderos y agricultores independientes que se establecieron en el área- no parece haber sido un factor determinante para que se dejara de realizar la fiesta de la algarroba. La demanda estacional de mano de obra en los ingenios azucareros comprendía los meses que van de abril a octubre, no coincidentes con el comienzo del verano, época en que se realizaba el evento. Aunque también debe tenerse en cuenta que, según el inspector José E. Niklison (1989), quien durante 1917 realizó un relevamiento sobre la situación indígena en los establecimientos industriales de Jujuy, algunos grupos tardaban entre 2 y 3 meses en llegar a los ingenios Ledesma y La Esperanza. De ser así, es probable que el desplazamiento hacia esos sitios comenzara en el mes de enero. Si el ritual no había sido concretado hasta entonces, la marcha podía resultar un momento poco propicio para realizar un evento colectivo que requería preparación y debía hacerse ante los ojos de los capataces criollos. No obstante, la lejanía de sus lugares de origen le permitía a los *wichí* escapar de la tutela misionera y evadir las presiones moralistas que le impedían re-experienciar su propia cultura.

3. 1. La *performance*

El ritual de la caza de aves

Al comenzar el verano, las mujeres recorrían el monte recolectando vainas de algarroba, cuyas semillas serían molidas en los morteros. Cuando cada familia había reunido entre 5 y 10 kilogramos de semilla molida, se la juntaba en una batea construida con un tronco de palo borracho con capacidad aproximada de 200 litros. Luego, se la mezclaba con agua y al cabo de un día, al producirse la fermentación emergiendo la materia molida y depositándose el agua en el fondo de la batea, la mezcla adquiría un sabor agrio que

indicaba que estaba lista para ingerir⁴⁶. En ese momento, los encargados de controlar la preparación convocaban a beber. Las mujeres, si bien no participaban de la ingesta, se acercaban a la reunión. La “farra” duraba 3 o 4 horas, lo suficiente como para que los

⁴⁶ El capitán del ejército Amadeo Baldrich, que participó de expediciones al Chaco central norte hacia fines del siglo XIX, con una prosa que devela el exacerbado etnocentrismo que caracterizó a la mayoría de sus pares, se refiere a la preparación de la aloja de la siguiente manera:

“... se hace en vasijas de barro cocido o de madera de yuchán (...), procediendo de la manera siguiente: la algarroba se sujeta a dos tratamientos. Una parte se tritura en una especie de mortero de madera hasta formar una masa que se arroja al depósito citado. La otra se muquea, como dicen en Tucumán, Salta, etc, operación que consiste en mascar bien el fruto en la boca, que debe ir a reunirse a la porción simplemente triturada, pisada o majada (voz de Cuyo). En esta operación, en la que se busca y se explota el poder diastásico de la saliva, se emplean mujeres, viejos y niños, siendo preferidos aquellos cuyas glándulas segregan más jugo...; los más sucios.

A la masa compuesta de algarroba triturada y muqueada se agrega agua en cantidad necesaria y se deja después este preparado para que fermente y se alcoholice por lo tanto. La fermentación se produce dentro de las 24 horas. La vasija se coloca de tal manera que el transeúnte indio pueda hacer de ella una salivadera, circunstancia que mejora el producto.

Un vez terminada la fermentación tumultuosa, la aloja está lista para el consumo. Es una bebida...repugnante para aquellos de nosotros que estén en el secreto de su fabricación, pero es diurética, fresca de color amarillento y sabor agridulce bastante agradable” (1889: 249).

participantes consumieran la totalidad de la aloja⁴⁷. Las borracheras solían generar riñas entre los hombres, en muchos casos neutralizadas por las mujeres⁴⁸.

El evento requería de un ritual previo protagonizado por un grupo de varones jóvenes, dirigidos por un shamán *-hayawe-* quienes se adentraban en el monte a cazar aves, de las cuales, concluido el ritual, adquirirían sus cantos. Primero, el *hayawe* debía consultar con los *ahot* sobre el procedimiento a elegir para acceder a los cantos. La única técnica documentada para este fin consistía en que cada hombre debía cazar su pájaro preferido, desplumarlo, hacer charqui con su carne y molerla. Luego se obtenía una masa, mezclando los restos de todas las aves con sangre humana, que debía ser ingerida entre los participantes⁴⁹. Una variable de esta técnica consistía en guardar el preparado, en lugar de ingerirlo.

⁴⁷ Pelleschi (1881), quien navegó por el río Bermejo, narra qué sucedía una vez que la bebida estaba lista para ingerir:

“Quando l'aloja é pronta, che suol essere per le 11 della mattina, si riuniscono intorno al pilone di *giúccian* tutti gli uomini, sedendosi alla musulmana: quindi, con due o tre zucche vuote con manico, attingono il liquido e se lo passano. Frat-tanto conversano delle loro cose: di battaglie, di raccolte, dei novità, di pettegolezzi; e se la ridondo magnificamente su una avventura curiosa o sur un giuoco di parole. Durano così tre, quattro e piú ore. Finito il liquido, si gettano sulla parte solida rimasta come fondata; le donne e i bambini non vi prendono parte” (101).

⁴⁸ Métraux (1973), quien trabajó con los grupos asentados en la zona de Lomitas, ha comentado al respecto:

“La agresividad reprimida con tanto cuidado en la vida cotidiana recupera sus derechos en las fiestas de la bebida. No hay fiestas sin pelea, a pesar de que antes de dar la señal para arrojarse sobre los grandes recipientes de cerveza de algarro-ba los jefes invitan a hombres y mujeres a gozar en paz y sin violencias. En el momento en que la fiesta se anima, las mujeres se apresuran a esconder las armas entre la maleza” (152).

⁴⁹ Métraux (1963) ha señalado que:

“The importance of singing and chanting in Chaco societies is shown by some

Al caer la noche se abría un claro en el monte donde los jóvenes se disponían a pernóctar. Los relatos coinciden en que el *hayawe* recomendaba que se desestimara todo ruido que pudiera perturbar el sueño profundo, el cual era condición necesaria para que el “espíritu” del pájaro elegido cediera su canto. De esta manera, al despertar, cada joven estaba capacitado para ejecutar el canto de su pájaro. Algunas versiones informan que antes de entregarse al sueño, los hombres plantaban un poste al que le ataban un tambor de agua (-*pem*)⁵⁰; en algún momento de la noche, el mismo comenzaba a sonar como señal de que el joven ya había adquirido el canto correspondiente.

Durante la fermentación de la aloja y/o mientras su ingestión -algunas narraciones describen a los participantes en estado de ebriedad-, los jóvenes, sucesivamente, ejecutaban los cantos adquiridos durante la noche anterior, percutiendo un tambor de agua atado a un poste especialmente plantado⁵¹, conjunto denominado *hwitsek*⁵². Los ejecu-

practices of the Mataco, Pilagá, and Chamacoco. To become a good singer, a Mataco or Pilagá man must dream of some singing bird -actually a spirit in the guise of a bird- and then eat the meat of birds reputed to be good singers. Many young men go to the bush in search of revelations of songs” (341).

⁵⁰ El tambor se construía con palo borracho o caspizapallo. Poseía un solo parche de cuero de guasuncho, vaca o chivo. Su cuerpo oscilaba entre 35 cm. de alto y 25 de diámetro. En su interior se le colocaba agua y, según algunas versiones, también un caracol grande para lograr una sonoridad especial. Ruiz (1985) ofrece una exhaustiva información sobre este instrumento.

⁵¹ Baldrich (1889) probablemente se haya referido a un ritual de este tipo al expresar que:

“Las alojadas de los indios (borracheras) duran uno y tres días durante los que se cometen excesos de monta. Beben en medio de cantos monótonos de ritmo extraño y salvaje, acompañándose del pin pin y de una especie de flauta de madera, que da cuatro o cinco notas” (249-250).

En la zona, no he recibido comentarios acerca de la utilización de un aerófono durante la fiesta en cuestión.

⁵² *Hwitsek*” significa palma. Cuando se refieren a la ejecución del tambor atado al poste, los *wichí* utilizan la frase “hacer *hwitsek*”. Hunt (1937) para los grupos *wichí* más occidentales

tantes utilizaban un atuendo, llamado *kahwes*⁵³ que consistía en un cinturón del que pendían lonjas de hojalata de longitud suficiente como para llegar a la altura de las rodillas. Algunos *wichí* comentaron que, para esta oportunidad, varios jóvenes vestían ropa larga y se pintaban en los pómulos y el mentón, tres círculos inclusivos de color rojo.

De esta manera, el ejecutante cantaba, percutía el tambor y agitaba con sus piernas las lonjas de hojalata simultáneamente. Algunas descripciones se refieren a la existencia de un encargado de preparar el espacio, el *hwitsek^w tes*. La cantidad de jóvenes que hacían *hwitsek^w* variaba entre uno y cuatro y, probablemente, fuera habitual que participara un joven de algún asentamiento contiguo. Como ya indiqué, los cantos adquiridos durante la experiencia onírica se identificaban con las aves que habían sido cazadas, cuya carne, molida y mezclada con sangre humana, había sido ingerida en forma colectiva. He documentado cantos de cardenal, tordo, cabecita negra, zorzal, crispín, pico blanco y Juan Chivilo. Estos comparten varias características con los cantos utilizados durante las danzas nocturnas y con otros tipos de expresiones vocales:

- a) Carencia de texto lingüístico.
- b) Rítmica proporcional.
- c) Marcada acentuación binaria en concordancia con el movimiento de los pies.
- d) Estructura melódica articulada a partir de un sonido que funciona como centro melódico. Los restantes, en su mayoría, se articulan en una sección más alta que éste y excepcionalmente operan por grado conjunto.
- e) Uso de portamentos descendentes.
- f) Cada canto conforma una unidad de duración limitada -obsérvese el ejemplo transcripto. Las veces que esta unidad se repite se decide situacionalmente. La duración de cada

presenta el vocablo *fwitsuk*: *palm tree*.

⁵³ Hunt (1937) apunta los términos *ka-fwas*: *sheep bells* y *fwaj*: *finger*. En el dialecto local, *kahwes* significa pezuña. Es muy probable que las lonjas de hojalata hayan reemplazado funcionalmente a las pezuñas.

ejecución era indefinida. De acuerdo a un colaborador, el cansancio extremo determinaba el final.

Ejemplo 2

Canto por Pergamino Sánchez, 1996.

letseniwu - "Canción del pájaro zorzal".

♩ = 126

Han he ha a han he hehan he hehan he

han he he a han he hehan he he han he

he he he he a he he he he a he a

han he ha a han he he han he hehan he

han he ha a han he

he he he he a he he he he a he a

han he ha a han he he han he hehan he

Además de la revelación onírica, existía otra posibilidad de aprender los cantos, aunque esta vía no conducía a la propiedad de los mismos y, por lo tanto, no le otorgaba a los sujetos el mismo prestigio que lograban alcanzar aquellos que recibían las expresiones vocales directamente de un *ahot*, después de haber experimentado la caza de aves:

“... el otro que quería aprender la canción está atrás para escuchar y grabar en la memoria. Y entonces cuando ya aprendió, el canto se puede tocar también, se puede cantar también, porque ya tiene canción de otros”.

(Pergamino Sánchez, 1996)

3. 2. Ritual y narración mítica

La información bibliográfica se presenta fragmentaria y, en oportunidades, confusa en cuanto a la identificación de los grupos étnicos de donde provienen los datos. No obstante, en la mayoría de los casos, los autores reconocen que estos eventos comprendían cuatro etapas: a) recolección y molido de las semillas de algarroba a cargo de las mujeres, b) control de la fermentación de la aloja por parte de los hombres, c) embriaguez y d) realización de una danza que, supuestamente, marcaba la etapa final del período de reclusión femenina en el que se flexibilizaba la permisividad sexual y las mujeres elegían parejas (Braunstein 1977, Fock 1963). La adquisición de los cantos a través de la caza de aves y la posterior revelación onírica ha sido documentada por Métraux (1973), no como un ritual previo a la realización de la fiesta en cuestión, sino como un requisito de la iniciación shamánica⁵⁴.

54

“El cacique matabo Pedro, que fue más tarde asesinado en Las Lomitas, me dio sobre la iniciación del chamán unos datos que traducen, si no la realidad de las prácticas observadas por los indios, al menos recetas ideales para adquirir cantos mágicos. Helos aquí: El aprendiz de chamán debe matar pájaros de canto melodioso, reducirlos al estado de carbón y tragar ese polvo mezclado con la sangre sacada de su brazo. Durante su estancia en la maleza, le está ordenado tocar el tambor y huir corriendo. La noche siguiente oirá en sueños el canto de un pájaro que deberá repetir acompañándose del tambor. Ay de aquel que se despierte antes que el pájaro haya acabado su canto, porque entonces le será imposible acordarse

Además de estos datos, hay que considerar otro aspecto que es de interés para comprender el rol que cumplían, y aún cumplen, las prácticas musicales dentro de la cultura *wichí*. Pese a que en las entrevistas no aparece ninguna referencia a la relación entre los cantos que se ejecutaban durante la fiesta y la seducción, un mito, que glosa un fragmento del evento, precisamente la ejecución de los cantos, en el cual las mujeres escogen a los hombres de acuerdo a sus habilidades para cantar, puede generar alguna presunción al respecto:

“dice que [...] había gente, había la comunidad, hay mucha gente, cancionistas... y había una farra grande ahí, iba a ser una farra grande ... y él preparó un bombito para cantar [...] y había tres hombres, que otro se llama...*letseniwu*, y el otro se llama *seyhnyai*, el *letseniwu*, el zorzal, *seyhnyai*, Juan Chivilo, *p'ahle*, iguana, son las tres personas que están preparados para cantar. Y había mucha más gente que cantando toda la noche, con el *hwitsek*^w, con el bombo. Cuando están medio borrachos y empiezan a tocar *hwitsek*^w.... toca bombo para cantar y cantan ellos toda la noche y había mucha gente al lado de... del *hwitsek*^w...y esa gente viene para escuchar todos los canciones de los cancionistas.... El que las muchachas jóvenes [...] le gusta la canción. Y... le van a enlazar para él, esa es la esperanza de ella. Dice muchas muchachas....las jóvenes, en la mano... lazo, un lazo, para enlazar el que tiene linda canción...y toda la noche estaba al lado de... del *hwitsek*^w, del bombo, había mucha gente cantando pero... ellas no quieren, no les gusta la canción de los otros que tocan primeros, que primeros tocan *hwitsek*^w. Y después se dice ...los otros conocen el

de la melodía oída!. A veces unos jóvenes se adentran en grupo en la selva para adquirir un canto mágico, y al día siguiente cantan la melodía que les ha sido revelada durante el sueño. La repiten así durante varios días por temor de olvidarla. Nadie puede entonar una canción que pertenezca a otro'. El cacique Pedro añadió: 'los pájaros que se ven en sueños no son pájaros ordinarios, sino seres sobrenaturales' (Métraux 1973: 91).

zorzal que tiene linda canción,...y los otros muchachos dicen andá zorzal andá a tocar el bombo cantá un poco usted que tiene linda canción. Y le contestó el zorzal, 'no yo no quiero que alguien escuche mi canción porque yo mezquino mucho mi canción a lo mejor por ahí van a escuchar y van a cantar, y no quiere que nadie tiene mi canción, yo por eso no quiero cantar esta hora que había mucha gente y había muchas mujeres'. Y después como medianoche cuando la gente ya no quería estar más a lado del de... la aloja, se van todos, y las mujeres también se van a su casa. Entonces recién viene el *letseñiwu* que se llama zorzal, viene el zorzal a tocar bombo, dice que tiene lindo canción. Y.. por ahí, por ahí están las mujeres jóvenes, escuchó la canción de zorzal y se van disparando, corriendo, adonde está el zorzal y se van con sus lazos para enlazar a él, pero el zorzal toca dos veces el bombo y también canta dos veces y se va. Se escondió por ahí, para que... las mujeres no pueden ver, no pueden encontrar. Y cuando se va el zorzal después de tocar, después de tocar pin-pin, y viene el hombre [...] iguana dice... habló con las mujeres que estaban al lado del *hwitsek*^w dice 'yo lo que canto hoy, yo era lo que cantó hoy, esperá yo voy a cantar'. Entonces las mujeres preparando los lazos en las manos para enlazar a él que tiene lindo canción y... había sido que no tiene canción él, el iguana cuando canta dice ...(silbido)..y dicen las mujeres 'a ver cantá', 'si ya vamos a cantar porque esa era una prueba como una cortina... como una cortina de canción... ese es una [...] canción ordinaria, no es del completo' ..siempre canta (repite el silbido). Y después se va. Dicen las mujeres: 'no ése igual no tiene canción, no tiene nada de canción, no canta nada vamos, dejá nomás'. Se van las mujeres. Y después viene otro hombre que se llama Juan Chivilo, un pájaro, dice 'yo era lo que cantó recién ustedes vienen a buscar, pero yo sí que era que cantó, yo canta lindo tengo canción linda'. Entonces las mujeres preparando lazos en las manos para enlazar el que enlaza primera es lo que van a casar con él. [...] el que está abajo de los otros lazos, el primero lo que vale, entonces se va a casar con él, el que

tiene lindo canción. Entonces el Juan Chivilo dice (produce un sonido que el narrador considera desagradable), y... las mujeres dicen: 'a ver cantá como cantado hoy a ver como canta' y dice 'si ya vamo... vamo a cantar ya una canción completo, ese es como una cortina musical... es como una cortina de la canción, un pedacito nomás', dice, [...] 'a ver completá, completá la canción cantá la canción completa (repite el mismo sonido)'. Entonces las mujeres se cansan de esperar la canción completa que escuchó primera vez, que era zorzal, entonces la mujeres había sido que hay uno ... uno con... menstruación, y él agarró la sangre y así le refregando la cabeza y por eso Juan Chivilo tiene por acá (señala la cabeza) rojito (risa)".⁵⁵

(Pergamino Sánchez, 1996)

Este mito pertenece a un conjunto de relatos denominados *pah̄talis*⁵⁶. Habitualmente, el abuelo o el padre de la familia narra estas historias durante las primeras

⁵⁵ Métraux (1939) presenta otra versión que le brindó Pedro, un reputado líder entre los grupos asentados en la zona de la ciudad de Las Lomitas:

"When birds were still men, they lived without women. One day they gathered to sing so that the women could pick as husbands the men who sang and beat drums the best. The *letseniwótáx* sang first and did so well that two women went to live with him. Each bird sang in turn and they sang well that each got a woman and some of them, the *letseniwótáx* and the *sqytín*, got two. When it was the *suxñay* turn to sing, the bird which sings so mournfully near graves, he sang such a horrible song that a woman who was menstruating filled her hand with blood and smeared on the bird's face. He went to the river to wash his head, but could not remove all the blood and he still has a bit of red around his beak" (65-6).

⁵⁶ El término *pah̄talis* puede referir a este tipo de relatos o ser utilizado para calificar una manifestación como antigua. En varias de estas historias, aunque este no es el caso, la acción está dominada por un *trickster* llamado *tak^hwah*, y la trama apunta a "explicar" tanto el origen de un ser, natural o "sobrenatural", o una de sus cualidades, como la génesis o cualidad de una práctica cultural. Asimismo, varias de estas narraciones hacen referencia al poder del canto o de los toques de tambor, tanto para inducir y/o ayudar al crecimiento o transformación de la naturaleza o de un ser mítico, como para seducir al sexo opuesto (Métraux 1939, Wilbert-Simoneau 1982).

horas de la noche, cuando las familias se encuentran reunidas en derredor del fuego, o momentos antes de dormir, cuando ya se hallan acostados. La narración presenta una versión “alterada” en relación a cómo es descrita la instancia destinada a la ejecución de los cantos dentro de la fiesta, en las historias orales. Los principales elementos divergentes son la presencia de personajes hombres-animales -dos aves y un reptil-, la intención de las mujeres de enlazar a los mejores cantores y el castigo de una de ellas a quien no supo cumplir con su canto -lo que da cuenta del origen del color rojo de la cabeza de un pájaro pequeño llamado Juan Chivilo.

La alusión del relato a un episodio de la fiesta de la algarroba invita a relativizar la distinción entre mito e historia dentro de la cultura *wichí*, considerando ambas manifestaciones como dos fragmentos de discurso que no se diferencian por poseer *a priori* un valor de “falsedad”, el primero, y de “verdad”, el segundo, sino por presentar diferencias estilísticas –estructurales y performativas. Para algunos *wichí*, los mitos son siempre verdaderos –en general, para quienes han sido más renuentes a aceptar el dogma cristiano-, para otros son siempre falsos – en general, para quienes ven a la Biblia como fuente única de todo saber legítimo-, para otros pueden ser verdaderos o falsos, esto depende de la situación comunicativa y de cómo construya el enunciador a su interlocutor. Asimismo, como ha sido señalado para algunos grupos amazónicos, el pasado *wichí* es construido en el presente a partir de una constante interpenetración de mitos, que han venido circulando de generación en generación desde el fondo de los tiempos, y “eventos”, es decir, acontecimientos que son entendidos como estructuras de acción organizadas en torno a relaciones de causalidad, temporalidad y espacialidad (Bauman 1992). Además del vínculo entre mito e historia, hay una correlación más a considerar en función de integrar algún sentido de la narración transcrita a la reconstrucción de la fiesta de la algarroba y es la que existe entre mito y práctica ritual. Sin duda, la narración mítica transcrita coexistió con la práctica ritual a la que se refiere, por lo tanto, mito y ritual, es decir, discurso como representación y práctica como experiencia, deben haberse influido en forma dialéctica.

A partir de las observaciones precedentes, es concebible considerar al mito, desde la perspectiva analítica, como una narración que, a través de una estructura formulística, desarrolla un tópico que permite, entre intersticios, acceder a temas que pueden haber evadido, en cierta medida, la presión moralista cristiana. De esta manera, el tema del canto como recurso de seducción, podría considerarse como lo “no dicho” en el marco de las entrevistas que estuvieron dirigidas a adquirir información puntual sobre la fiesta de la algarroba, y que aparece insinuado en el relato mítico. En síntesis, el mito sugiere que las ejecuciones de los cantos dentro de la fiesta de la algarroba pueden haber constituido instancias de exposición de los varones ante las mujeres, a partir de una muestra de competencia musical. Las prácticas musicales que han sido relacionadas con el enamoramiento, para el caso de los *wichí*, son la ejecuciones de arco, trompa y flautilla, y un tipo de canto particular que los jóvenes ejecutaban durante la realización de las danzas nocturnas (Novati 1984). La lectura del mito conduce a suponer que la habilidad demostrada por los jóvenes al ejecutar los cantos, además de constituir una comprobación de haber concluido exitosamente una prueba ritual, fue un recurso de seducción⁵⁷. Esta interpretación concuerda con la condición necesaria de ser hombres jóvenes que se requería para participar del ritual. No se trata de cantos específicos, potenciados por un *ahot*, como lo es el caso de los cantos que los jóvenes ejecutaban durante la realización de las danzas nocturnas, sino de *performances* en las que se debía evidenciar la aptitud para cantar en un contexto ritual que, en superficie, no se constituía como instancia explícita de formación de parejas. Más aún, a diferencia de los “cantos de enamorados”, la eficacia no parecía reposar en el poder del *ahot* que lo había cedido sino en algún parámetro estético socialmente sancionado que hoy parece imposible de determinar.

3. 3. De la “farra” a la vida social

La reconstrucción de la fiesta de la algarroba -en realidad una elaboración discursiva inestable, condicionada por los factores contextuales señalados, que ha requerido una

⁵⁷ Me atrevo a proponer esta hipótesis después de participar en varias alabanzas evangélicas y de haber constatado la atracción que generan los jóvenes cancionistas frente a las mujeres.

buena parte de intuición e imaginación-, nos brinda indicios sobre, al menos, tres facetas del funcionamiento de la vida social de los *wichí* en los momentos previos e iniciales de la intromisión misionera. El monitoreo de los relatos y las referencias bibliográficas muestra, en primer lugar, un aspecto de la actividad shamánica que lleva a relativizar la distinción tajante, que habitualmente se ha establecido, entre el mundo shamánico y el no-shamánico, al mostrar a un *hayawe* conduciendo un ritual que concluye en la adquisición de cantos para ser mostrados en un encuentro que, en varios aspectos, se presenta como evento festivo. Es decir, la incumbencia shamánica iba más allá de la función terapéutica. En segundo lugar, se evidencia que la habilidad para cantar puede haber operado como una variable de seducción. Considérese, además, que la demostración de poseer un canto propio pudo haber funcionado como índice de haber cumplido exitosamente el ritual preparatorio, lo que implicaba habilidad para la caza y capacidad para comunicarse con los *ahot* durante el sueño. Por último, en torno a la fiesta de la algarroba se observa la existencia de un nudo semántico, expresado tanto en las narraciones míticas como en la *performance* ritual, en torno a la idea de crecimiento y rebrote de la vegetación a través del canto de los pájaros, lo que remite a la unidad ritual-mito-práctica musical-ecosistema.

4. Otras prácticas musicales

Además de los momentos destinados a la realización de las danzas nocturnas y de la fiesta de la algarroba, había muchas otras ocasiones en que los *wichí* podían re-experienciar sus expresiones musicales. La noche era el momento propicio para que los hombres adultos se reunieran alrededor del fuego, ingiriendo aloja, para ejecutar sus “cantos de borrachos” o cantos “para cuando se está contento”, percutiendo un tambor, batiendo un sonajero de calabaza (*-lanek*)⁵⁸, o simplemente golpeando algún utensilio contra el piso. Un “dirigente”, con la cabeza cubierta, organizaba la actuación de los participantes. Muy a menudo, en estas oportunidades, los hombres solían contar sus hazañas bélicas mostrando los *scalps* -cueros cabelludos- de sus enemigos muertos que celosamente guardaban en sus casas (Braunstein 1977, Métraux 1963).

Otras actividades en las que las prácticas musicales estaban presentes eran la guerra y los rituales mortuorios. Previamente a un enfrentamiento entre alianzas, de la misma o de diferente etnia, los adultos cantaban una “canción de ira” (*wo' áis*), conjuntamente con la ejecución de una danza (Métraux 1944). También, después de una victoria realizaban un ritual al que refiere la expresión *yakıyeh tohıley*, que los *wichí* traducen como “jugar con los huesos”. Hombres y mujeres cantaban y danzaban alrededor de un poste en cuyo extremo colocaban el cráneo de uno de los vencidos, a la vez que exhibían los *scalps* que habían obtenido en el enfrentamiento. Durante los rituales mortuorios, solían despedir a los muertos haciendo *tahwı*, “llorando cantando”, conjuntamente con la ejecución del tambor de agua o de un sonajero (Métraux 1944).

Asimismo, algunos datos dispersos sugieren la existencia de otros contextos de ejecución musical. Aunque varios autores, que tratan sobre los grupos *wichí* occidentales, hacen referencia a prácticas sonoras relacionadas con el nacimiento y con los rituales de iniciación femenina (Novati 1984), ningún indicio se ha manifestado para los asentamientos orientales. Si bien para estos grupos he obtenido comentarios aislados de un aerófono, hasta el momento no ha sido posible otorgarle un contexto de ejecución. Es el caso del *p'a#kitah*, -silbato oval de barro o madera del tipo conocido en la bibliografía como *naseré-*, ligado probablemente a la guerra, tal como sucede entre los *pilagá*. Otro dato, que no aparece mencionado en los relatos orales y que adquiere relevancia por pertenecer a los grupos orientales, es proporcionado por Novati (1984) acerca de una serie de cantos que ejecutaba el cazador con la finalidad de comunicarse con los “dueños” o “señores” de los animales para que intercedieran en su beneficio.

Finalmente, hay que mencionar un instrumento monocorde, en la actualidad construido con cuerpo de lata, cuyo momento de incorporación, grado de aceptación y funcionalidad aún es incierto. Su adopción pudo ser consecuencia de una apropiación del *n-biké toba* o *nebikí pilagá*, favorecida por el proceso de pacificación del área, o el

⁵⁸ Aparentemente éste constituía el único caso en que se ejecutaba el sonajero, más allá del uso

resultado de una recreación del violín de cuatro cuerdas utilizado en el ámbito criollo. El único ejecutante, hasta ahora conocido en la zona, posee un repertorio que incluye toques de arco musical, cantos de otros contextos de ejecución –danzas nocturnas, fiesta de la algarroba- y algunos cantos que introdujeron los pastores de la Iglesia Anglicana.

En síntesis, en el pasado, las prácticas musicales invadían gran parte de la vida de los *wichí*, tanto la esfera de interacción cotidiana como la extra-cotidiana. Las historias orales sugieren un paisaje étnico en el que las expresiones musicales estaban implicadas en la constitución de las alianzas matrimoniales, la pasión amorosa, la celebración del pasaje de la escasez a la abundancia, las narraciones míticas, la exteriorización de la alegría, la decisión de los enfrentamientos bélicos, el festejo de las victorias y la despedida de los muertos. Es probable que los *wichí* tuvieran un único sistema musical y que, aunque hoy es imposible de demostrar, se reconocieran diferencias por grupos. En varias oportunidades me manifestaron, aun sin poder ejemplificar la diferencia, por ejemplo que “los *tswnahwas* –sapo- cantaban distinto que nosotros” o que tales otros los hacían “más finito” que ellos. Asimismo, las expresiones musicales se imbricaban con su cosmovisión y, en especial, con la concepción de la salud, la enfermedad y la muerte, mediante un práctica que logró sobrevivir, aunque no sin sufrir transformaciones, al margen de la presión evangelizadora, me refiero al shamanismo.

que le daba el shamán.

Capítulo IV

Las prácticas musicales shamánicas

1. Estado de la cuestión

Los primeros viajeros que penetraron en el Chaco advirtieron la importancia del shamanismo dentro del complejo escenario cultural que presentaba el área. Sus escritos, aunque teñidos de un exacerbado etnocentrismo, dan testimonio de la asiduidad y del lugar preponderante que las prácticas musicales tenían dentro de la labor shamánica. Aunque no proviene de esa época ningún estudio minucioso y sistemático de dichas expresiones, las referencias dispersas a cantos e instrumentos musicales shamánicos en conjunto adquieren alguna utilidad si se las contrasta con información posterior. Aproximadamente desde mediados de la década de 1960 se acrecientan las investigaciones en la zona y surge una mirada más atenta al fenómeno de las expresiones musicales shamánicas. Califano (1974 y 1976), en un detallado estudio sobre el shamanismo del Pilcomayo, expone la función mediadora del canto y los instrumentos musicales entre el shamán y los *ahot*, tanto en los procesos iniciáticos como en la labor terapéutica. Las expresiones vocales se presentan como:

- a) propiedad de los *ahot* que se escapan por la boca de los shamanes,
- b) un medio que le proveyeron los *ahot* ayudantes a los *hayawe* para comunicarse con ellos y
- c) una herramienta que controla el especialista para apartar a los *ahot* que se ensañan con las víctimas.

También los instrumentos musicales son considerados por este autor:

- a) El sonajero le permite al shamán conversar con *welán*.
- b) El palo zumbador repite el canto de dicha entidad.
- c) La maraca, por un lado, colabora con el canto en la comunicación con los *ahot*, incluso alejándolos si es necesario y, por otro, sirve para atenuar el dolor del paciente.

d) El silbato de hueso "... es el vehículo a través del cual el *o'nusék* del terapeuta abandona el *o-pisán*. El *jayawú* toca insistentemente la *kanojí* y el *o'nusék* sale por la boca, atraviesa el tubo de hueso y se transforma en pájaro, señalando el instante del abandono de la envoltura corporal..... Otros silbidos, que no varían en la tonalidad, anuncian a los *aját* la próxima llegada del *o'nusék* a la casa de *Ajataj*." (Califano 1976:47)

Asimismo, Califano dedica una considerable atención a la descripción de una danza, denominada *noikoi*, que marcaba la última fase de la iniciación shamánica. Esta se prolongaba durante varias noches consecutivas durante las cuales el iniciando sufría reiterados desmayos mientras se ejecutaban cantos y toques instrumentales. También Dasso (1985), en su estudio sobre el shamanismo entre los *wichí* de Misión Nueva Pompeya, provincia de Chaco, dedica un apartado a la descripción y función de los instrumentos musicales shamánicos, entre los que menciona: la maraca (*tolanék*), el tambor de doble parche (*to pim*), el tambor de agua (*pim-pim*), el silbato de hueso (*toxúl*) y la ristra de cascabeles (*tokaxuís*).

Los primeros estudios etnomusicológicos fueron realizados por Irma Ruiz y Jorge Novati. Además de contribuir a los estudios del área con un meticuloso estudio de los instrumentos musicales, Ruiz (1985) ha dedicado un artículo a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos (1978-79) en el que expone las siguientes conclusiones:

- a) En la mayoría de los grupos chaqueños se evidencia una preeminencia del canto sobre las otras manifestaciones musicales.
- b) Entre los *wichí*, la danza está ligada inescindiblemente al canto.
- c) Si bien el canto es preponderante en las prácticas terapéuticas *wichí*, en los procesos iniciáticos lo es la danza.

Novati (1984), desde una perspectiva claramente dirigida a develar aspectos ontológicos, ofrece un conjunto de interpretaciones, tanto sobre el poder que le asignan

los sujetos a las expresiones musicales, como sobre el papel que éstas cumplen en la construcción del entorno sensible del shamán. Para este autor la práctica musical shamánica, lenguaje común a hombres y entidades religiosas, detenta un “respaldo mítico” que le permite al hombre alcanzar “...su plenitud de actuar en un mundo pensado a su medida y vivido en mayor o menor grado de acuerdo con los modelos originarios” (1984: 34). Asimismo, el shamán es poseedor de una “predisposición a la receptividad de lo musical-potente” (34) asociada a los sueños, las visiones y la embriaguez, que le permite modificar un mundo que se presenta sensible a esta expresión y aún alcanzar particulares estados psicofísicos. Novati propone una gradación de las formas sonoras de expresión que comprende “...el discurso común (habla diaria), la palabra eficaz (el lenguaje shamánico y el lenguaje ritual) y el lenguaje musical, concebido como la máxima capacidad de expresión...” (39) y que constituye el elemento fundamental de articulación entre el hombre y el universo sagrado.

Los estudios reseñados constituyen un ineludible punto de partida para la investigación sobre el shamanismo *wichí*, en particular, y también sobre el shamanismo de la región chaqueña, en general. Es evidente que todos, más explícitamente Novati (1984), han procurado dar cuenta de la función de las expresiones musicales en la ontología *wichí* y han centrado su atención en las expresiones musicales como mediadoras entre lo humano y lo sagrado, fundamentalmente a partir de la interpretación del discurso mítico. También, en conjunto, apegados al modelo propuesto por Eliade (1996), han focalizado en el shamán como individuo más que en un shamanismo integrador de prácticas y representaciones sociales.

Como se constatará a lo largo de este trabajo, mi posición difiere en algunos aspectos con los fundamentos que han adoptado estos estudios. En primer lugar, en vez de concentrar la totalidad de la atención en las prácticas musicales como mediadoras entre lo humano y lo sagrado, apunto también a leer dichas expresiones como una interposición entre sujetos y culturas y, por lo tanto, como formas de construir relaciones sociales. Victor Turner (1980), en su estudio de los símbolos y los rituales de

los *ndembu* del Africa Central, puso en evidencia cómo las terapias pueden estar profundamente implicadas en los procesos sociales. A partir de la aceptación de esta premisa, un diagnóstico del fenómeno puede dar cuenta de las formas que adquieren los posicionamientos sociales dentro del grupo y de las distintas estrategias adoptadas para ajustarse a los cambios traumáticos que ocasionó, y sin duda aún hoy ocasiona, la relación con los blancos. En el plano metodológico, esta propuesta requiere desplazar del centro de la investigación al discurso mítico, sin que esto de ninguna manera signifique una negación de su importancia dentro del pensamiento shamánico, y colocar en su lugar la *performance*, siguiendo los lineamientos que expuse en el capítulo 1.

En segundo lugar, considero al shamanismo como una serie de pautas y sanciones que guían a los sujetos en su acción social, cultural, simbólica y religiosa, más que como una actividad exclusiva de un especialista. En este sentido, el “sistema shamánico” constituye un cúmulo de preceptos e ideaciones capaces de conformar una parte sustancial de la cosmovisión que se reproduce más allá del discurso y la práctica del propio shamán. La mayor implicancia metodológica de adoptar este punto de vista consiste en la consideración de los discursos de todos los actores sociales como pertinentes para interpretar el fenómeno. He comprobado que algunos grupos en los que el shamán ha desaparecido, pueden seguir operando cotidianamente con los conceptos de enfermedad, muerte, terapia, diagnóstico, cosmos, etc. que promovía el especialista.

En las siguientes páginas desarrollaré, desde el punto de vista arriba expresado, el rol que posee el shamanismo dentro del grupo social, la concepción *wichí* de la enfermedad y la muerte, la habilidad terapéutica del especialista, las características de sus prácticas musicales, la relación de éstas con la posesión y la forma de socialización perceptiva y conceptual del universo shamánico. Es importante aclarar que las prácticas shamánicas de los grupos asentados en el centro de la provincia de Formosa, que aquí analizo, presentan algunas divergencias con el shamanismo descrito por Califano (1974, 1976). Braunstein (1997) ha propuesto distinguir dos vertientes de las prácticas shamánicas dentro del conjunto de los grupos *wichí*. Por un lado, aquella proveniente de

los grupos asentados en una vasta área que comprende desde el noroeste de la provincia de Formosa hacia el oeste sobre el río Pilcomayo y, por otro, la de los grupos que ocupan un sector sobre las márgenes del río Bermejo y que sufrieron durante el siglo XIX la influencia de las misiones franciscanas que allí se establecieron. Las marcas más notables de este contacto cultural, según Braunstein, son la existencia de una corporación jerárquica de shamanes, la realización de una ceremonia religiosa preponderante, de carácter periódico, que se denomina “misa” y la autodenominación de “católicos” que han escogido los shamanes y sus seguidores (Braunstein 1997). Es muy probable que futuros estudios etnográficos sobre el tema enriquezcan considerablemente este modelo dual.

2. Shamán y shamanismo

A inicios de la década de 1980 comenzó a extenderse impetuosamente entre los asentamientos *wichí* un movimiento religioso que se había originado entre los *toba* de la provincia del Chaco como consecuencia de la instalación de una serie de iglesias norteamericanas de raíz pentecostal desde 1940. Si bien este movimiento, conocido como evangelismo, atrajo a muchos shamanes y a sus seguidores, el desarrollo de un proceso histórico particular determinó, por lo menos hasta 1995, la conformación de dos polos terapéuticos alternativos y, en superficie, antagónicos. A medida que el evangelismo, a través de su expresión institucional, la Iglesia Evangélica Unida, se propagaba por el mundo *wichí*, muchos *hayawe* optaron por convertirse, mientras que otros persistieron con sus propias prácticas. La situación político-religiosa se caracterizó por la emergencia de un intenso intercambio de descalificaciones, en especial referidas a la capacidad terapéutica, que produjo la emergencia de un “otro” dentro de cada asentamiento. Sin embargo, como se apreciará en los siguientes capítulos, la observación de los rituales pone en evidencia similitudes significativas entre ambas alternativas religiosas, siendo la afinidad lo que motiva la emergencia de un discurso de distinción.

Hasta el año 1995, los shamanes que no habían ingresado a la Iglesia Evangélica Unida eran considerados una alternativa terapéutica primordial por la mayoría de los *wichí*. Ordenados jerárquicamente de acuerdo a las diferentes asignaciones de poder que

sustentaban, emergían como especialistas dentro de un medio social poco marcado por otro tipo de distinciones. Su singularidad se expresaba en el uso exclusivo de un conjunto de técnicas diagnósticas y terapéuticas que incluían, entre otros medios, un intrincado manejo de recursos sonoros a través de la ejecución de cantos y toques instrumentales. En forma individual o reunidos en la “misa” durante las primeras horas de algún día de domingo, con el objeto de acrecentar su poder cuando las circunstancias lo requerían, atendían las demandas de los enfermos, quienes fascinados y temerosos de sus poderes se acercaban a ellos, en muchos casos, después de haber padecido fallidos tratamientos en el hospital local.

Durante el año 1996, la muerte sucesiva de varios shamanes cambió el escenario terapéutico del área. El único sobreviviente contrajo una afección en la vista que interpretó como una señal divina que lo conminaba a abandonar las prácticas shamánicas y a convertirse al evangelismo. Después de someterse a varias sesiones de curación por una sanadora perteneciente a Iglesia Evangélica Unida se bautizó y pasó a integrar las filas de los “unidos”. A pesar de la desaparición física de los shamanes, la concepción shamánica sobre la enfermedad, la muerte y el cosmos rige en gran medida la acción y el pensamiento *wichí*. El shamanismo sobrevive como discurso y como práctica. Persiste a través de los relatos de las hazañas que realizaron en el pasado conocidos shamanes de la zona en la contiendas que sostuvieron con indomables *ahot* o con sus pares. Persiste a través de los mitos que aún se narran durante las primeras horas de la noche. Y aún persiste a través de algunas prácticas, principalmente aquellas que realizan muchos sanadores evangélicos, ex shamanes convertidos, en los rituales de las Iglesias Evangélicas. Por estas razones, a pesar de la desaparición casi total de shamanes en la zona, el shamanismo, aunque en parte renovado, mantiene un considerable grado de vigencia.

3. Desequilibrios y disociaciones

Para entender la función del shamán y la importancia del shamanismo en la vida cotidiana y extracotidiana de los *wichí* es necesario revisar algunos aspectos ontológicos, en especial los vinculados con las ideas de persona, enfermedad y muerte. Los *wichí*

poseen una concepción dual de la persona que comprende un cuerpo visible y sensible, denominado *-t'isan*, y un ámbito en el que reside la voluntad y la capacidad cognitiva, llamado *-hesek*⁵⁹. Las nociones de enfermedad y muerte se articulan con dicha dualidad y con un antagonismo tajante, y sólo excepcionalmente conciliable, entre los humanos (*wichí*), y unos seres con poder extraordinario denominados *ahot*. En la actualidad, entre los grupos orientales el término *wichí* tiene dos acepciones. Por un lado, es utilizado para designar a una unidad étnica que es imaginada como una totalidad compuesta de unidades culturales que presentan aspectos distintivos, en especial en el plano de la lengua; es frecuente oír manifestar a los *wichí*, al referirse a los grupos asentados en la provincia de Salta y en el sur de Bolivia, “no entendemos lo que dicen pero son *wichí*”⁶⁰. Por otro lado, el término designa el polo positivo de la díada *wichí/ahot*, la cual puede ser traducida como humano/no humano. En este marco, tanto la enfermedad como la muerte -ambos estados designados con un mismo término, *yił-*, se manifiestan como la disociación del *-t'isan* y el *-hesek* y/o como la substitución de este último por un *ahot*⁶¹. Estas alteraciones son

⁵⁹ También las plantas, los animales, las enfermedades y algunos objetos como el tambor o el sonajero tienen *-hesek*.

⁶⁰ En este caso, el término opera como una autodenominación gentilicia que excluye a los blancos (*siwele*) y a los otros grupos étnicos del área, reproduciendo casi la misma delimitación que realizan lingüistas, misioneros, antropólogos, promotores sociales y otros agentes sociales y que, hasta no hace mucho tiempo, designaban con el vocablo *mataco*. Braunstein (1976) brinda una versión más polisémica del término en la que aparece asociado a los sistemas de parentesco y organización social. Aunque estimo que, a medida que dichos sistemas se modificaban frente a las condiciones económico-políticas locales impuestas por la sociedad envolvente y en forma paralela a la aceptación que hacían los *wichí* de la imagen homogénea que los blancos construían de ellos, es probable que también se haya operado una simplificación del concepto. Hay que considerar que la interacción con el blanco amplió significativamente su movilidad -traslados a los ingenios azucareros, viajes organizados por la Iglesia Anglicana, las ONGs, el Estado, giras de los pastores y cancionistas evangélicos- y consecuentemente puede haberse generado una visión distinta del espacio y de los pueblos que lo habitan, que aquella que le proveía la realización de un circuito de nomadización anual. Es decir, a una nueva experiencia espacial le puede haber correspondido una nueva concepción del “nosotros” y del “ellos”.

⁶¹ Una descripción pormenorizada de las nociones shamánicas de la enfermedad y la muerte para los grupos orientales puede consultarse en Califano 1974.

interpretadas como el efecto de la acción de los *ahot*, quienes los acosan ininterrumpidamente, y que actúan por sí mismos o encomendados por algún shamán.

En este contexto, la especificidad del *hayawe* consiste en saber “trabajar” con los *ahot*, ya sea convirtiéndolos en sus auxiliares o, con su ayuda, persuadiendo -o enfrentando en casos extremos - a otros *ahot* con el fin de que accedan a sus demandas. El carácter del *hayawe* es ambivalente. Por un lado, como en muchos grupos humanos, es el responsable de subsanar los desequilibrios que afectan al grupo -epidemias, rencillas, hambre, “brujería” -, a la relación entre éste y la naturaleza -sequías, inundaciones, escasez de recursos provenientes de la caza y recolección en el monte-, a la relación con los blancos -mezquindad, violencia, usurpación de espacios- y a los individuos -trastornos fisiológicos, emocionales, amorosos. Por otro lado, también se considera que su aptitud para manipular poder puede ser dirigida a causar diversos trastornos en el cuerpo social, como la enfermedad y aún la muerte⁶².

Afecciones, como la pérdida del *-hesek*, una mordedura de víbora, la dificultad para conseguir sustento -ya sea en el monte o en la ciudad-, cualquiera de las enfermedades reconocidas por la medicina occidental, y otras, pueden conducir al afectado a requerir la asistencia de un *hayawe*. La terapia puede consistir en:

- a) la remoción, mediante succión o fricción de manos, de diversos objetos del cuerpo del enfermo -pequeñas piedras o trozos de ramas, caracoles, gusanos, insectos o serpientes muertas o vivas, etc.- que se consideran instrumentos enviados por los *ahot* u otros shamanes para causar la dolencia;
- b) la realización de un “vuelo” por el cosmos con el objeto de buscar y, posteriormente, restituir un *-hesek* que le ha sido arrebatado al sujeto;
- c) la negociación con un *ahot* invasor que puede ir desde un intento persuasivo hasta una contienda abierta. En este caso, el shamán adquiere el rol de mediador entre las dos partes

⁶² El argumento más esgrimido para explicar la ira de un *hayawe* es el incumplimiento en el pago que debe hacer toda persona que requiera de sus servicios.

en pugna, el enfermo y sus parientes, por un lado, y el o los *ahot* por el otro (Braunstein y García 1996⁶³).

4. Los recursos sonoros

En todas las instancias, el *hayawe* recurre a sus *ahot* auxiliares mediante el canto. La cantidad de cantos que cada *hayawe* posee está en relación con el número de *ahot* con los que se comunica⁶⁴, quienes les ayudarán como mensajeros y/o protectores frente a los humanos y no-humanos que acosan a sus pacientes. El término genérico que es utilizado para designar los cantos shamánicos –y aun los no-shamánicos- es *-ǎs*. Aunque algunos *wichí* sostienen que en el pasado se distinguía entre dicho vocablo, que designaba a las expresiones vocales que acompañaban la danza (*takatin*) que realizaba el *hayawe* para convocar a los *ahot* y facultar a sus manos a reconocer la enfermedad, y el término *tilhon* que se refería a los cantos que se ejecutaban sobre el cuerpo del enfermo a fin de curarlo o aliviar su dolor.

Los *wichí* consideran que los cantos son adquiridos mediante transmisión o revelación. En el primer caso, un iniciando puede recibir los cantos de un shamán moribundo que ha decidido “dejar la palabra” a un sucesor. Esta acción se denomina *lawit’ole’* y frecuentemente se traduce como “promesa”, resaltando el carácter obligatorio que adquiere la palabra del moribundo para el supérstite (Braunstein y García 1996⁶⁵). Esto implica, entre un conjunto de prácticas rituales, la transmisión al iniciando de la facultad de comunicación con los *ahot* a través de los cantos correspondientes. En ocasiones, una instancia terapéutica es el contexto propicio para que el iniciado le otorgue

⁶³ Información aportada por Braunstein.

⁶⁴ Con un shamán del Lote 47 pude registrar treinta cantos en contexto inducido, la mayoría de los cuales fueron ejecutados con expresa indicación del sexo del *ahot* y en un orden clasificatorio basado en relaciones consanguíneas ascendentes. Al ejecutar una serie relacionada con *teloh*, *ahot* de la fiebre, al primero lo denominé “hijo del poroto de monte” y al segundo “poroto de monte adulto”, y así en la mayoría de los casos.

⁶⁵ Véase nota 63.

un ayudante al iniciando extrayendo la enfermedad/*ahot* del cuerpo del enfermo e introduciéndola en el del iniciando:

“[...] todos los jóvenes que querían ser también hechicero entonces se van a pedir al hechicero que le enseñe o que le den el poder, pero él no tiene poder para darle [...] solamente él cura un enfermo y ahí le saca la enfermedad [...] y la enfermedad de enfermo transforma una viborita [...] porque el enfermo estaba [...] acostado en el suelo [...] y el hechicero le pone debajo de las patas un trapito blanco [...] pero los hechiceros van saltando en la orilla [...] del enfermo hasta que se canse [...] y cantan y parece que se hace cansar la enfermedad y cuando está cansado [...] dio vuelta la cabeza para abajo porque [...] van a bajar. Entonces los hechiceros con los ojos se ven la enfermedad de uno [...] los hechiceros ya dejan de saltar y se juntan cantando sobre el enfermo, todos cantan sobre el enfermo. Entonces la enfermedad del enfermo parece que tuvo miedo y bajando despacito y los hechiceros van friccionando con las manos [...] cantan ... cantan ... [...] Entonces cuando llegan por acá a la punta de los pies y cayó sobre el trapito blanco ... pero solamente los hechiceros con los ojos, ellos ven, aunque está tapado pero igual ven y él lo vio a la viborita que se cayó ... [...] nosotros no vemos [...] La enfermedad igual nomás, es una víbora. Entonces el hechicero abrió el trapito [...] nosotros vemos ya es visible ya, todo se puede ver [...] todos ven [...] y se puede sacar foto también [...] El hechicero le llama a uno practicante, el que quería ser hechicero. [...] y la enfermedad del enfermo se transforma en una víbora y el hechicero le pone al otro (dentro del cuerpo) que quería ser hechicero también. Pero ya no es enfermedad esa, con la presencia o con el poder del hechicero [...] ese parece que se convierte como un ayudante de él.
(Pergamino Sánchez, 1995)

En el segundo caso, el aspirante puede obtener las expresiones vocales a través de un encuentro con un *ahot* en el monte o mediante la revelación onírica. El estado peculiar de ensoñamiento en el que se produce una disociación entre el *-t'isan* y el *-hesek* es denominado *-hwihleyn*. En esta condición, particularmente receptiva a los cantos, el *-hesek* se aleja del cuerpo sensible para encontrarse y conversar con los *ahot* o con los *-hesek* de otras personas. Las vicisitudes que atraviesa el *-hesek* pueden tener consecuencias directas sobre el *-t'isan*; por ejemplo, si el primero es devorado por un *ahot* antropófago el sujeto literalmente “muere en el sueño”, o si el *-hesek* recibe un canto de un *ahot*, el cuerpo podrá posteriormente ejecutar en estado de vigilia dicha expresión⁶⁶.

Los cantos shamánicos, al igual que todas las expresiones vocales *wichí* no evangélicas, no poseen texto lingüístico. Sin embargo, su ejecución puede mostrar dos referencias semánticas: el nombre del *ahot* que se convoca y algunas palabras que éste produce a través del cuerpo del ejecutante, interrumpiéndose el canto. En una escenificación correspondiente al *ahot* denominado *hatah* -cebil-, Pedro Mate -hasta su muerte, acaecida en 1996, el *hayawe* más temido de la zona- detuvo el canto y con voz impostada preguntó *e'e tik hope* -¿quién es ése?-, en alusión a mi presencia. Esta *performance* demuestra claramente la indivisibilidad de la expresión sonora y su *ahot* correspondiente. La ejecución de los cantos puede ser exclusivamente vocal o con el *pem* -tambor de parche simple o doble-, el *ǎlihtas* -ristra de cascabeles-, o el *-lanek* -sonajero de calabaza o de hojalata⁶⁷. Es habitual que los cantos comiencen con un pulso instrumental y que terminen con una aceleración del sacudimiento del instrumento -sobre el lado derecho del cuerpo del ejecutante, a la altura de los hombros, o sobre el cuerpo de la persona tratada. Por lo común están integrados por una serie de secciones de soplos, voces de los *ahot* y

⁶⁶ El estado de ensoñamiento, entre los *wichí* de Misión Nueva Pompeya -provincia de Chaco-, fue tratado por Dasso (1985).

⁶⁷ Para una descripción detallada de estos instrumentos véase Ruiz 1985.

cantos propiamente dichos. También he registrado ejecuciones puramente instrumentales, dentro de las cuales, además de los instrumentos citados, se escucha un aerófono construido con el fémur de la cigüeña de cuello colorado, el *ahwenǎ file*. El shamán es un personaje solitario y esta característica se expresa en su práctica sonora. Sus cantos son homofónicos, aún en las ceremonias de curación en las que se reúnen varios especialistas cada uno ejecuta su propio canto superponiéndose en forma aleatoria varias melodías.

El carácter individual de la práctica shamánica, sustentado en la naturaleza secreta y temida de sus actos, deja sus expresiones sonoras prácticamente afuera del circuito de la oralidad y su consecuente proceso dinámico de variación y homogeneización. Esto hace riesgoso aplicar un procedimiento inductivo para establecer rasgos formales idiosincráticos a partir de la contrastación de varias expresiones. Sin embargo, pueden observarse algunas tendencias generales en la mayor parte del material analizado. Por lo común, una *performance* shamánica está integrada por una serie de secciones de soplos que simbolizan el tránsito del *ahot* entre el cuerpo del *hayawe* y el exterior, las voces simuladas de los *ahot* convocados, sonidos del silbato de hueso de cigüeña, el *ahwenǎ file*, y secciones de cantos propiamente dichos. En la mayor parte del material analizado, el canto se ejecuta sobre pulsos regulares de los instrumentos citados y los sonidos se organizan siguiendo un patrón que consiste en un sonido prolongado, habitualmente el más grave de la pieza, que opera como centro tonal, y otros sonidos que se articulan a distancia de 4ta y 5ta justas ascendentes. La melodía presenta marcados contrastes entre secciones de valores cortos con otras de valores largos. En muchos casos las primeras coinciden con movimientos bruscos de la altura y, a la inversa, los valores largos aparecen en secciones de reposo melódico, tal como muestra el ejemplo 3.

Ejemplo 3

Canto shamánico, acompañado con sonajero de calabaza. Ejecutado en 1995 por Pedro Mate de Lote 47.

$\text{♩} = 100$

The musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a tempo marking of quarter note = 100. It shows a melodic line with a quarter rest, followed by a quarter note with an asterisk, and then a half note with an asterisk. The second staff is labeled 'sonajero de calabaza' and shows a rhythmic pattern of vertical strokes. The third staff has the lyrics 'yo a ho o' with an asterisk under the second 'o'. The fourth staff has the lyrics 'Yo a ho a ho o' with an asterisk under the second 'o'. The fifth staff has the lyrics 'Ya he hei he hei e' with an asterisk under the 'e'. The sixth staff has the lyrics 'yo a ho o' with an asterisk under the second 'o'. The asterisk indicates a closed mouth.

sonajero de calabaza etc.

yo a ho o *

Yo a ho a ho o *

Ya he hei he hei e *

yo a ho o *

*: Boca cerrada

El ejemplo 4 presenta un tratamiento melódico parecido al ejemplo 3. En cambio, en el plano rítmico el sonido más frecuente y bajo que funciona como centro tonal aparece seccionado por el silabeo. Con respecto a la estructuración que adquiere el canto en la *performance*, el ejemplo 3 se ejecuta mediante el procedimiento más frecuentemente utilizado, no sólo en los cantos shamánicos sino también en todas las expresiones vocales de los *wichí*. Se trata de una unidad integrada por un conjunto de frases -en la mayoría de los casos, varía entre 3 y 6- que se repite tantas veces como la circunstancias lo requieran. El shamán mantiene su canto tanto tiempo como sea necesario para estar comunicado con el o los *ahot*. He presenciado curaciones en las que el canto se prolongaba durante 20 minutos. El ejemplo 4 muestra un tratamiento diferente de estructuración. Se trata de un conjunto de 5 frases que se combinan de una manera bastante aleatoria tal como muestra la secuencia, aunque la duración del canto sigue las pautas descriptas para el ejemplo 3. Ambos ejemplos, en mayor grado el segundo que el primero, muestran una característica que se manifiesta en toda la música vocal e instrumental tradicional de los *wichí* y que también, como veremos, adquirieron los cantos que adoptaron de los blancos y que se ejecutan en sus cultos evangélicos: la estructura se define en gran medida en la *performance*.

Ejemplo 4

Canto shamánico acompañado con ristra de cascabeles. Ejecutado por Mariano en el Lote 47, en 1994, durante una “misa” shamánica.

Secuencia de frases

ABC A ABC A D A A B C A A A E B C A A A E C A A E B C A E A E A B C A E A A

♩ = 88

A

Ya hye hye

cascabeles

B

E a ho hyen

C

E a ho hye hyen

D

Ho ho ho

E

Ho hun ya he heyn

5. La performance

Durante sus sesiones terapéuticas, el *hayawe* aspira polvo de cebil (*-hatah muk*), con la finalidad de operar la separación del *-t'isan* y el *-hesek*, escisión que le permitirá efectuar un “vuelo” por el empíreo, donde moran los *ahot*⁶⁸. De manera alternada con esta acción, ejecuta los cantos con los instrumentos mencionados y, con menor frecuencia, sopla el silbato. El ambiente sonoro creado con estos recursos, sumado al estado psicofísico ocasionado por el cebil, constituyen las condiciones necesarias para el ingreso a su cuerpo de un *ahot* ayudante. Como ya dije, los *ahot* son considerados entidades causantes de la enfermedad y la muerte, y la habilidad shamánica consiste en saber controlarlos, ya sea convirtiéndolos en sus auxiliares o, con su ayuda, neutralizar a otros *ahot* agresores. Cada canto, identificatorio y exclusivo de un *ahot*, permite convocarlo para dialogar con él; esto explica por qué una de las cualidades centrales de la teofanía, la peligrosidad, se transfiere tanto a la expresión vocal como a los instrumentos musicales.

Una vez que el *ahot* ayudante se instala en el cuerpo del shamán, se genera un diálogo entre ellos y el *ahot* agresor. El primero lo asistirá para determinar la enfermedad y para reconocer la teofanía atacante, a quien tratará de persuadir con la retórica y con un pago en tabaco, vino o alguna otra especie. Operada la separación del *-t'isan* y el *-hesek*, sentado sobre el suelo, cubierto su cuerpo con una tela, y manipulando aún sus recursos sonoros, el shamán realiza un “vuelo” en busca de los seres con quienes debe negociar la salud de los enfermos y/o los males que aquejan a su grupo. Durante esta etapa, que se caracteriza por su estatismo, el shamán sólo interrumpe su canto cuando expresa las voces de los *ahot*, cuando produce uno o varios soplos que representan el tránsito del *ahot* entre su cuerpo y el exterior y cuando recibe entre las plumas de *suri*, un “alma perdida” que luego le devolverá al enfermo. La performance shamánica combina los tres elementos, canto propiamente dicho, sople y voces de los *ahot* como muestra el ejemplo 5.

Ejemplo 5

Canto shamánico, acompañado con ristra de cascabeles. Ejecutado en 1995 por Pedro Mate de Lote 47.

Expresión: soplo sección de canto A soplo-voz *ahot* sección de canto B voz *ahot* sección de canto C soplo

Ristra de cascabeles

Pulso de negra (♩: 184): -----de tención-----aceleración

Duración: 3" 10" 6" 12" 4" 15" 3"

A

hei hei hein hei e hua a e hein

B

yo ha o yo ha o yo o an n a ho

C

ya heyei ya heyei ya heyei ya heyei yei yei ya hoho ya hoho yei yei e e yei heyei yei

Los shamanes poseen dos procedimientos para estructurar sus cantos. Uno consiste en la reiteración de un segmento formado por un conjunto de frases melódicas –ejemplo 3-, el otro en el encadenamiento, tal vez de carácter aleatorio, de un número limitado de frases –ejemplo 4. De la descripción precedente de la sesión shamánica se deduce que los factores que inciden en dicha estructuración, y así también en la elección de los cantos, se definen durante la *performance*. Al comenzar la sesión, el shamán convoca a todos sus *ahot* ayudantes o elige aquellos que considera más eficaces en cada oportunidad. De esta manera, los cantos que integran el evento son el resultado de dicha selección. Asimismo, la duración de los mismos depende del grado de resistencia que opone la enfermedad -ya que el canto de un *ahot* auxiliar también puede ser útil para alejar a otro invasor- y del tiempo que el o los *ahot* tardan en responder al llamado. En ocasiones, el *ahot* invasor le solicita al terapeuta que cante su canto para abandonar el cuerpo del enfermo:

“Siempre la enfermedad [...] habla con el hechicero [...] y dice ‘ahora cantá sobre mí y yo ahora voy a bajar’. Entonces todos los hechiceros practicante, todos ellos al lado del enfermo y meta cantando sobre él porque es orden de la enfermedad que quería bajar, como ellos acompañando con voces, con canciones, ... porque la enfermedad dice ‘ya está, voy a bajar pero acompañame con tus voces’. Entonces la gente la acompañó con los canciones sobre la víbora que estaba bajando ... porque si no ese no van a bajar”.

(Pergamino Sánchez 1995)

Otras variables son también determinantes en la estructuración de los cantos. Estos se interrumpen cuando las voces de los *ahot* -ayudantes y enemigos- dialogan a través del cuerpo del shamán, cuando el operador religioso considera que es necesario ejecutar el silbato y/o soplar para expulsar las teofanías de su cuerpo y cuando se recupera un *-hesek*.

El paisaje imaginario por el cual el shamán *wichí* transita durante sus “vuelos” se asemeja al paisaje terrestre y aun las acciones que los hombres, con poderes extraordinarios y legos, deben llevar a cabo en uno y otro ámbito, poseen algunas características en común. Es decir, recorrer el espacio cósmico es, por lo menos en un aspecto, como recorrer el monte: ambos poseen el mismo grado de imprevisibilidad y por lo tanto la acción humana debe definirse en la inmediatez del estímulo que se presenta, sea éste un *ahot*, un “alma perdida”, otros *hayawe*, otros operadores religiosos, accidentes geográficos, etc. Este aspecto lo retomaré en el capítulo VIII.

Desde el inicio hasta el final de la sesión terapéutica, el shamán va construyendo en su mente una historia en la que él, como personaje principal, y sus auxiliares enfrentan a los *ahot* responsables de los desequilibrios. La información que le proporcionan sus pacientes y la que obtiene los días anteriores a través de la revelación onírica constituyen la materia prima de la trama argumental de dicha historia que contiene caracterizaciones del paisaje, personajes, relaciones de poder, contiendas, etc. Es decir, para ejercer su capacidad sanadora, el shamán necesita forjar una historia que contenga un desenlace victorioso y que deberá hacer pública al final de la sesión, información que será retransmitida profusamente por los legos durante los días siguientes.

En la medida en que va dando forma en su mente al escenario de sus andanzas, se va definiendo el paisaje sonoro. De esta manera, se puede decir que **las vicisitudes de la historia que se genera en su imaginación son las que determinan el programa musical de la sesión**. Para los legos la música constituye la “visibilización” de la narrativa del *hayawe*. La indexicalización⁶⁹ es la estrategia mediante la cual el shamán reproduce y, en cierto grado, controla un substrato de imágenes imbricadas en el imaginario social *wichí*. Por ejemplo, la ejecución de un canto genera la co-ocurrencia

⁶⁹ Turino (1999), basándose en la teoría de la semiosis de Peirce, ha destacado la importancia de los índices musicales en la conformación de la experiencia musical.

de su *ahot* correspondiente, es decir, una determinada conformación musical –que conjuga de una manera particular los distintos parámetros musicales- coloca en la escena terapéutica un personaje, cuyo carácter pre-asignado permite atribuirle al evento una significación global y producir juicios de valor sobre la capacidad terapéutica del operador religioso. Asimismo, los sonidos del silbato co-ocurren con la imagen de la cigüeña de cuello colorado que es la responsable de transportar al *hayawe* por los caminos celestes. También, el sonido de un instrumento puede funcionar como índice de un *ahot*. En una oportunidad hallé entre los instrumentos de un shamán muerto una ristra con cascabeles que tenían obturado el orificio con pequeños trozos de papel. Muchos *wichí* interpretaron que el *hayawe* había querido evitar que el instrumento sonara accidentalmente y se hiciera presente un *ahot* que tal vez no podía controlar.

Sin duda, los índices son sensibles a las biografías de los sujetos, aunque en función de las características de los contextos, éstos pueden adquirir un mayor o menor margen de negociación en torno a su significado y grado de veracidad. En el marco de la *performance* shamánica, en la cual se hace patente una relación asimétrica de poder entre el especialista y sus auxiliares –humanos y no-humanos-, por un lado, y los legos –enfermos y familiares-, por otro, un índice que ofrece un bajo nivel de apertura a la variación individual es la unidad integrada por la secuencia soplo/canto/voz *ahot*/canto. Pero la indexicalización no sólo opera con unidades tan polisémicas como la mencionada, ya que las características que los cantos y el lenguaje verbal adquieren en cada instancia se pueden constituir también en índices. La duración, las interrupciones y la combinación de los cantos, sumadas a los diálogos con los *ahot*, también pueden ser interpretados como índices, sonoros en el primer caso y lingüísticos en el segundo, que el shamán ofrece a los legos para que creen su propia narrativa.

En suma, el programa musical del evento y la estructura de los cantos se definen en la *performance* en función de la narrativa que genera el shamán. Asimismo, éste estimula, guía y, en gran medida, controla a través de índices, fundamentalmente

musicales, aunque también discursivos y, en menor cantidad, gestuales⁷⁰, la narrativa que los otros participantes van modelando en su mente. En las sesiones shamánicas, los legos se someten a una **re-experiencia controlada de su imaginario social, tanto en el nivel empírico, como en el plano de la imaginación**. El *hayawe* no sólo es el que domina las técnicas diagnósticas y terapéuticas, los *ahot*, la enfermedad y, por ende, el cuerpo del enfermo⁷¹, sino también regula la imaginación de los otros marcando musicalmente un recorrido que el lego transita y en el que se juega la salud del enfermo. El soplo, los sonidos de los cascabeles, el tambor y los sonajeros habitualmente funcionan como claves *-key performance-* (Bauman 1975) que activan la emergencia de un marco *-frame-* (Bateson 1991) en el que se definen los roles, las posibilidades comunicativas, la posición de los cuerpos, las relaciones de poder, etc., en dos esferas de la experiencia: una empírica y otra imaginaria. En síntesis, mediante la práctica musical el *hayawe* construye un contexto terapéutico en el que los sujetos se desdoblaron *-hesek* se disocian o, según los casos, se reencuentran con los *-t'isan-*; el pasado – como construcción mito-histórica- se conecta con el presente; la humanidad *wichí*, al vivenciar la proximidad del mundo no-humano de los *ahot*, se reafirma por oposición; el *hayawe* ejerce, valida y celebra su poder para transitar y articular ámbitos divergentes; y, en especial, el imaginario y la actividad simbólica se asocian como índices a determinadas configuraciones sonoras, es decir, imágenes y símbolos se hacen adictos a los sonidos.

Esto demuestra que en las instancias terapéuticas los sujetos intervinientes manifiestan distintos grados de autoridad para la acción. A través de la manipulación de la práctica musical que oscila entre una vía reflexiva –formas de asociar estructuras

⁷⁰ En una oportunidad, durante un “vuelo”, un shamán realizó unos escuetos movimientos que se supo, con posterioridad, representaban la acción de espantar a los *-hesek* de los loros encaminada a evitar que se comieran los frutos del monte.

⁷¹ El enfermo siempre debe permanecer inmóvil, en un plano inferior del que se encuentra el cuerpo del shamán, ya sea acostado o sentado, y someterse a la fricción de manos, succión y cantos que el shamán realiza “sobre” él. .

sonoras a postulados religiosos, ontológicos y míticos- y otra sensitiva –formas de asociar estructuras sonoras a expresiones corporales, emotivas y perceptivas-, el *hayawe* exhibe una capacidad particular a fin de acceder a la más alta posición de poder y a definir su rol dentro del grupo.

6. El rol de las prácticas musicales en la conformación de la experiencia ritual

Como he expuesto, el *hayawe* a través de la práctica musical logra encender, remover y aun ejercer un control parcial de las imágenes que están imbricadas en el imaginario social. La pregunta inevitable que se deriva de esta hipótesis es cómo mediante un juego con sonidos –que también incluye cuerpos, espacios y tiempos calificados- se logra una singular articulación entre los individuos y el grupo, lo cotidiano y lo extracotidiano, la imaginación y la acción; en otro términos, cómo la práctica musical le permite a los sujetos re-experienciar y re-producir la cultura.

Los *wichí* no poseen una teoría musical que dé cuenta de los principios del sistema; tampoco realizan una especulación verbal que relacione las prácticas musicales con otros fenómenos que vaya más allá de los datos ya consignados. Las expresiones musicales shamánicas pertenecen casi íntegramente al orden de la experiencia; tal como expuso Blacking (1990) para los *venda*, el énfasis está colocado en el “*thinking in motions*” y en la *performance* como forma básica de conocimiento. Solamente en las narraciones míticas es posible hallar algunas pistas discursivas del sentido asignado a las expresiones musicales, que pueden resumirse en la aseveración de que su utilización, bajo ciertas condiciones, es eficaz.

El modelo diseñado por Crapanzano (1977) para el análisis de las manifestaciones de posesión⁷², puede ayudar a componer una interpretación del rol que

⁷² Las categorías mencionadas con mayor asiduidad en el tratamiento de estos fenómenos, “trance”, “trance de posesión”, “trance extático”, “posesión por espíritus”, “éxtasis” y “estados alterados de la conciencia” fueron utilizadas hasta hace no mucho tiempo con valor transcultural en enfoques que han sido caracterizados como reduccionistas, naturalistas o racionalistas

juegan las expresiones musicales en la conformación de la experiencia ritual. Crapanzano considera que las posesiones tienen un idioma *-idiom-* que permite la articulación de un rango de experiencia, materializado en la construcción de un evento significativo. La articulación de la experiencia permite evaluar el evento a partir de “líneas estandarizadas, idiosincrática y culturalmente” y “provee una base para la acción” (1977:10). Además de los medios de articulación -lenguaje hablado, gestos, secuencias de comportamientos, etc.- requiere de un idioma que comprende “valores tradicionales, vectores interpretacionales, modelos de asociación, presuposiciones ontológicas, orientaciones espaciotemporales y horizontes etimológicos” (1977:11). Mientras que las relaciones de poder en el espacio cosmológico, la eficacia otorgada a las técnicas diagnósticas y terapéuticas, las cualidades asignadas a los *ahot*, y otros componentes ideacionales, comprenden el **idioma** de la *performance* shamánica, las prácticas musicales integran el conjunto de los **medios** de articulación de la experiencia.

Las expresiones musicales integran las acciones más instrumentales del ritual. Por un lado, los cantos operan como los *ahot* mismos y a la vez como el medio único para convocarlos y comunicarse con ellos. La teofanía y la expresión sonora se presentan en la práctica como una unidad inescindible de carácter metonímico. Esta relación queda corroborada en el hecho de que aun un canto fuera de contexto ritual, inducido por el investigador, suele contener tanto la voz del *ahot* auxiliar como los soplos que representan su movimiento. Por otro lado, la instrumentalidad de los recursos sonoros, al igual que el polvo de cebil -aunque tal vez con mayor eficacia -, se

(Boddy 1994). Aunque todavía persiste un cierto desorden terminológico (ver al respecto Atkinson 1992 y Rouget 1980), en los últimos años se manifiesta una tendencia a definir el contenido de dichas categorías a partir de casos concretos. En este trabajo recurro a algunas de ellas, pero las he desprovisto de todo valor transcultural y he tratado de asignarles una definición adoptando un punto equidistante entre la percepción y exégesis que realizan los *wichí* y mi propia visión de los fenómenos. Con el término posesión me refiero a un estado no ordinario de la percepción interpretado por los *wichí* como la influencia positiva o negativa, según el caso, de un “espíritu” invasor; sin consideraciones *a priori* acerca del grado de control que la teofanía pueda tener sobre el poseído.

evidencia en el hecho de que constituyen un estímulo que dispara y mantiene vivo un estado perceptivo que garantiza la existencia del marco *-frame-* del evento terapéutico, en el que culturalmente se estipulan reglas de interpretación, inclusión y exclusión de temas, personajes y acciones. Mientras que el *cebil* acciona un mecanismo de predisposición -sea ésta de orden psíquico y/o cultural- hacia un estado particular sólo en aquél que lo aspira, el *hayawe*, las expresiones sonoras incorporan al *frame* a la totalidad de los participantes de la escena ritual. Se advierte entonces que:

“Possession music must not be seen as a musical therapy but as the means to put the person possessed in communication with the divinity who possesses him/her and at the same time with the society where the cult functions. **It is the communication and the identification which create the therapeutic situation**⁷³” (Rouget 1977: 237).

De esta manera, queda claro que la música shamánica enciende la imaginación, culturalmente construida, indispensable para que la curación sea “efectiva” (Sharma 1996) y, a la vez, provoca dos actitudes que caracterizan la relación de los no-shamanes con el idioma shamánico: fascinación y temor (Otto 1925). Para comprender cómo opera el mecanismo por el cual el ambiente sonoro manipulado por el shamán incorpora a todos los presentes al *frame*, estimulando la emergencia de la imaginación colectiva, podemos recurrir a lo que Steven Feld (1994) ha denominado *interpretive moves*. Este autor sostiene que al producirse el encuentro entre un escucha y un evento -considerado éste como la yuxtaposición de componentes musicales y extramusicales: texto

⁷³ El resaltado es mío.

y *performance*, estructura e historia, código y mensaje, idea y materia, forma y expresión- se toman una serie de decisiones con respecto al hecho sonoro⁷⁴:

a) Se lo relaciona con un conjunto de textos mayor al que pertenece -*categorical move*. La música shamánica no sólo remite al mundo sonoro total de “los antiguos” sino también a las narraciones míticas en las que el poder de los toques de tambor y de los cantos para causar alteraciones en la naturaleza son temas recurrentes⁷⁵.

b) Se lo relaciona con una imagen visual, verbal o musical -*associational move*. La descripción que realizan los shamanes después de los vuelos cumple con la función de socializar el conocimiento del espacio cosmológico, en este caso, el sonido opera trayendo a la mente las imágenes de ese ámbito y, principalmente, de sus habitantes: los *ahot*. De allí que la relación entre las teofanías y el canto sea de tipo metonímica y que la estrategia del operador religioso sea marcar un recorrido mental a través de la indexicalización.

c) Se lo relaciona con condiciones sociales, actitudes políticas o experiencias personales -*reflective move*. La música shamánica remite a las condiciones de vida del pasado, pero muy especialmente refiere a un tipo de relación diádica caracterizada positivamente, *shamán-ahot*, que encuentra potenciada su positividad en la medida que acarrea simultáneamente otra de tipo negativo, *wichí-siwela* -blanco. Ambas diadas implican relaciones de subordinación y requieren el uso de recursos discursivos idénticos: a un blanco se le habla como a un *ahot*. Mientras que es esperable que ambos accedan a las demandas, la diferencia radica en que para los *wichí* los *siwela* nunca cumplen con sus pedidos⁷⁶.

d) Se lo evalúa como alegre, inteligente, inmoral, inapropiado, etc -*evaluative move*. Como ya expuse, la actitud de un lego hacia el mundo shamánico es de temor y fascinación.

⁷⁴ Con el fin de adaptar los *interpretive moves* al caso, he modificado el orden en que Feld los presenta. Estimo que esto no altera la idea original del autor ya que él mismo admite que en la práctica se presentan en una secuencia que ni es jerárquica ni está predeterminada.

⁷⁵ Véase al respecto Wilbert - Simoneau 1982.

⁷⁶ Este tema lo desarrollé en García 1998-99.

e) Se lo ubica dentro de un campo de valoración subjetiva de agrado o desagrado *-locational move*. Aunque las prácticas musicales shamánicas están ligadas a la concepción de la enfermedad y la muerte, su “eficacia” les otorga un halo de positividad⁷⁷.

La operación de todos estos mecanismos genera y reproduce un mundo poblado de imágenes que impregna la totalidad de la vida de los *wichí*. Las prácticas musicales como medio de articulación de la experiencia de los estados señalados (Crapanzano 1977), generan, a través de los *interpretive moves* (Feld 1994), un tipo de imaginación colectiva, en cierto sentido de carácter comunicativo (Sharma 1996), que si bien contribuye a la conformación del *frame* del ritual, a la vez lo desborda hasta alcanzar la esfera cotidiana. No sólo se produce un pasaje de información ritualmente validada del evento hacia el exterior del mismo, sino también de un mundo interiormente construido a otro ordinario o externo:

“an institutionalization of a transformation from the ordinary waking phase to a nonordinary one, in which internally generated information comes to dominate and override the

⁷⁷ La asignación de un contenido único, válido para todo un grupo social, a cada *interpretive move*, puede parecer un intento de soslayar las diferencias perceptivas que existen entre los sujetos. De ninguna manera se trata de negar estas variaciones. Está claro que quienes hayan padecido una sucesión de curas shamánicas fallidas probablemente reaccionen de manera muy distinta a la descrita, sin embargo esto no sería más que un caso que pone a prueba la regla. Considero impertinente un monitoreo de la percepción individual ya que, más allá de unos pocos casos particulares, es la dimensión social de la vida la que guía, conforma y estipula los límites de la variación individual. Por lo tanto, la determinación de una forma común de reacción a los estímulos sonoros, sin negar las variaciones individuales, apunta principalmente a captar ese sustrato común que Geertz (1992) ha denominado *ethos* y *cosmovisión*. También este tipo de análisis requiere tomar la decisión de si se posee o no suficiente y contundente evidencia para comprender qué sucede en la mente de los sujetos rituales cuando reciben un estímulo sonoro, en este caso, claramente contextualizado. Estimo que la evidencia reunida es suficiente y válida. Ha surgido menos de las manifestaciones verbales que de la interpretación de las narraciones mitológicas, aunque el mayor caudal de información tiene origen en fuentes no reconocidas habitualmente: la “lectura” del idioma de los gestos, de las miradas y de la reacción de los cuerpos en las diferentes instancias rituales en que he participado.

ordinary decision-making and orientation function of the waking phase” (Ridington citado en Atkinson 1992: 311).

En síntesis, en torno a la práctica musical se articula la experiencia de quienes participan en la terapia shamánica. El *hayawe* monopoliza la utilización de los recursos sonoros y mediante índices musicales transmite su mundo interior y, en cierto grado, controla el recorrido de imágenes que los legos realizan. Es decir, la práctica musical conecta, por inducción, el viaje imaginario del shamán con los recorridos imaginarios de los legos. El programa musical de la sesión terapéutica y la estructura que los cantos adquieren durante la misma, es altamente sensible a la narrativa que el shamán genera en su mente y a su estrategia de control sobre los cuerpos y la mente de los sujetos. En los capítulos siguientes, intentaré demostrar cómo, en el contexto de los rituales de las Iglesias Evangélicas, la política de ejecución y de utilización de las prácticas musicales, tanto en el plano de la estructura como en el de la *performance*, presenta quiebres y continuidades frente a la que fue descrita para el shamanismo.

Capítulo V

Las Iglesias Evangélicas

1. El surgimiento del movimiento evangélico entre los *wichí*

La emergencia del evangelismo entre los *wichí* es, en gran medida, resultado del éxito y la concomitante expansión de la Iglesia Evangélica Unida *toba* que se originó como consecuencia de la instalación de un conjunto de iglesias norteamericanas de raíz pentecostal durante la década de 1940 en la provincia de Chaco (Miller 1979). Un particular proceso histórico, signado por el abandono progresivo de las iglesias por parte de los pastores extranjeros y el creciente interés de los aborígenes por acoger a la nueva religión, determinó el surgimiento de una iglesia dirigida casi completamente por los *toba*⁷⁸. Según Bartolomé (1972), también una serie de manifestaciones de tipo

⁷⁸ En forma paralela al caso *toba*, el pentecostalismo, considerado por varios autores como una de las vertientes del movimiento evangélico, ha mostrado una vertiginosa y sostenida expansión a lo largo de casi toda Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Investigadores en ciencias sociales, teólogos y dirigentes religiosos de distintos credos, utilizan el término pentecostalismo para referirse a un conjunto de creencias y prácticas religiosas, supuestamente comunes en cuanto a sus postulados teológicos y expresiones rituales, que han desarrollado varios pueblos con culturas, cosmologías y sistemas político-religiosos diferentes. En cambio, los mismos observadores no emplean en forma unívoca el término movimiento evangélico -o evangelismo-, recibiendo éste un uso en extremo abarcativo y difuso -ver al respecto el capítulo 1 del libro de David Stoll *Is Latin American Turning Protestant?* (1990).

La homogeneidad atribuida al pentecostalismo para varias regiones latinoamericanas, en especial por los estudiosos enrolados en la perspectiva sociológica que recurren frecuentemente a la utilización de recursos estadísticos en los que se equiparan datos provenientes de situaciones muy disímiles, es el resultado de observaciones generales que sólo develan rasgos de superficie y que tienden a enmascarar las características específicas de cada caso. Si bien la caracterización propuesta por Corten (1995) como una religiosidad poseedora de cuatro rasgos centrales: una teología oral, un decir glosolálico, un hacer taumatúrgico y una práctica exorcística, puede ser útil para englobar el fenómeno posiblemente en toda Latinoamérica, es necesario tener en cuenta que las adopciones de esta religión han sido llevadas a cabo por pueblos que sustentaban creencias y sistemas religiosos disímiles, a partir de las cuales han sabido generar prácticas religiosas peculiares. En este sentido, los estudios etnográficos (Corten 1995, Miller 1979, Rivière 1997) han demostrado ser los más sensibles a las particularidades de cada caso a partir del relevamiento de las dimensiones míticas, rituales, cosmovisionales,

milenarista que se produjeron entre los *mocoví* y los *toba*, entre 1905 y 1933, favorecieron la gestación del movimiento evangélico. Mucho antes que los *wichí* adoptaran esta creencia, los *pilagá*⁷⁹, grupo que habita un área contigua, se habían convertido casi en forma masiva.

afectivas, políticas y sociales. Aunque el uso frecuente y bastante extendido en algunos de ellos de términos extraídos de otros contextos, tales como el de fundamentalismo, o de gran amplitud semántica, como el de sincretismo, puede conducir a homologar algunos aspectos dentro de los distintos casos y a proceder con apriorismos -una discusión sobre las concepciones del término fundamentalismo puede encontrarse en Caplan (1987). Asimismo, el concepto de sincretismo es tratado en forma amplia por Stewart and Shaw (1994).

En efecto, desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, la expansión de una religiosidad de raíz pentecostal parece no reconocer fronteras culturales, sociales, religiosas y geográficas. Se ha extendido en comunidades aborígenes, mestizas y criollas, tanto en tierras altas como en tierras bajas; en áreas rurales, periurbanas y, desde los últimos años, comenzó a arraigarse en el corazón de varios de los centros urbanos más populosos del continente. Su ininterrumpida propagación ha generado críticas de quienes han visto en su desarrollo una de las causas del fracaso de sus proyectos misioneros. Como expresó Rodríguez Brandão "... ha sido la noche mal dormida de muchos obispos católicos ..." (1995:13). Según Bastian (1997), las estadísticas revelan que en países como Guatemala y Chile, y en regiones como Chiapas, alrededor de la cuarta parte de la población se ha desligado de la mediación sagrada tradicional y evade el control de la iglesia católica.

En los últimos años, se convirtió en un área de estudio de gran interés para antropólogos y sociólogos. Tanto quienes han abordado su estudio desde las ciencias sociales, como los propios adeptos al pentecostalismo y sus críticos, han ensayado diversos tipos de explicaciones acerca del éxito de su expansión. Varias de estas interpretaciones concuerdan en que su adopción ha conformado una estrategia de relación con la sociedad envolvente. En general, los estudiosos han intentado responder al porqué de su expansión poniendo en el centro de la discusión las crisis socioeconómica que vivieron muchos países latinoamericanos con el desarrollo de la economía de mercado a través del concepto de anomia. Pero las crisis por sí solas no pueden explicar todo. Es necesario indagar en el espacio interior de cada caso para comprender los mecanismos de adopción de las nuevas religiones.

⁷⁹ Los *pilagá* o *qoml'ek* habitan en el centro-norte de la provincia de Formosa, Argentina, habiéndose desplazado un pequeño grupo hacia el este, cerca de la ciudad de Formosa, capital de la provincia homónima. El trabajo de campo, a partir del cual he recabado información sobre distintos aspectos de la cultura *pilagá*, en especial sobre religión y prácticas musicales, fue realizado en los asentamientos La Bomba, Km 14 o *Laqtasantayi*, Campo del Cielo y El Descanso. Antiguamente estaban organizados en grupos seminómadas exógamos que se aliaban entre sí para conformar unidades políticas de mayor envergadura. En la actualidad, algunos asentamientos tienden a estructurarse alrededor de un líder religioso que a la vez es la cabeza de

El primer contacto de los *pilagá* con las iglesias norteamericanas se realizó a través de un viaje que Luciano Córdoba, *pilagá* del asentamiento de Pozo Molina, llevó a cabo hacia fines de la década de 1940 a la provincia del Chaco, donde conoció al pastor protestante norteamericano John Lagar y los rituales que se celebraban en la Iglesia Pentecostal Go Ye (Vuoto 1986). Al volver a la provincia de Formosa, Luciano inauguró una práctica ritual que focalizaba en la “sanación”, amalgamando concepciones religiosas shamánicas con la modalidad pentecostal que había aprehendido en el Chaco. Convertido ya en un líder mesiánico, su prédica proclamaba un reordenamiento del mundo que derivaría en un rotundo mejoramiento en la calidad de vida de los aborígenes. Luciano y sus seguidores diseminaron sus creencias mediante las visitas que realizaban a los distintos grupos *pilagá* y *toba* y al gran empeño que muchos adeptos ponían en acercarse a ellos. Esto permitió que su prédica se extendiera rápidamente por la zona generándose lo que más tarde se conoció, en la literatura antropológica, como Movimiento de Luciano. La concentración más espectacular, por la cantidad de gente que congregó y por el carácter efervescente de sus rituales, se produjo en el borde norte de la ciudad de Las Lomitas. Debido a desavenencias con las

una familia numerosa, por lo cual logra congregar a varios yernos. A pesar de la sedentarización, siguen manteniendo una gran movilidad sustentada en las actividades religiosas y la comercialización, intra e interétnica, de artesanías, productos agrícolas y ropa usada a través de la venta y el trueque. La obtención de recursos se organiza en torno a una estricta división por géneros del trabajo. Las mujeres recolectan frutos y leña menor, cuidan los animales, atienden a los niños y las tareas domésticas, realizan algunas actividades agrícolas y fabrican artesanías, asimismo son las encargadas de redistribuir algunos bienes –en general ropa y alimentos- que ingresan a las familias extensas. Los hombres recolectan miel, cortan leña gruesa, cazan, pescan, y realizan algunas labores agrícolas, además, se emplean, muy esporádicamente, como cosecheros, hacheros, albañiles, changadores o peones. Como estrategia de control de diferentes nichos ecológicos, todo asentamiento *pilagá* posee un paradero en los bordes de la ciudad de Las Lomitas –la principal en el área. En la mayoría de los casos se trata de la casa de un pariente que ha logrado concentrar alguna cuota de prestigio y poder principalmente por su capacidad como líder religioso. La cercanía del pueblo les proporciona la posibilidad de conseguir ocasionales trabajos, comercializar y adquirir productos de almacén. Sin embargo, la lejanía del monte les ocasiona la carencia de un recurso indispensable, como lo es la leña, y los imposibilita de recurrir a la “marisca” –caza y recolección- cuando no consiguen empleo.

autoridades locales y a una tensión creciente con la población criolla cercana, se produjo un enfrentamiento con las fuerzas de Gendarmería que marcó el principio del fin del movimiento⁸⁰.

Una de las peculiaridades salientes del “trabajo de Luciano” consistía en la cesión de “espíritus” (*payaq*), a través de los cantos correspondientes, a sus seguidores más cercanos, quienes a partir de entonces adquirirían un poder extraordinario para realizar curaciones. Según Idoyaga Molina (1996), las denominaciones de los “espíritus” que Luciano repartía denotan que algunos pertenecían al horizonte mítico *pilagá* –luna, tormenta, jaguar-, otros claramente al léxico bíblico –San Marcos, San Lucas, San Juan- y por último, algunos, como el espíritu de campana o el de guardia, podrían denotar el paso de los aborígenes por los ingenios azucareros. De acuerdo con testimonios recogidos por Vuoto (1986), en el asentamiento *toba* de Misión Tacaagle –noreste de la provincia de Formosa-, entre los “espíritus” que entregaba Luciano había uno llamado *bignanasaik*, traducido por la autora como “espíritu de la música”, que potenciaba al poseedor la capacidad para la danza y el canto. Disímiles narraciones se escuchan hoy día en el área sobre la historia de Luciano Córdoba. Según una versión que recogí en Campo del Cielo, Luciano adquirió sus habilidades a partir de la manifestación de una enfermedad durante la cual se le presentó en sueño un personaje, quien le otorgó una “fuerza con espíritu” que le permitió recuperarse y adquirir capacidad para curar. Siguiendo la misma fuente, su prestigio se acrecentó extraordinariamente debido a que, a través de sus cantos, pudo revivir a su hermana muerta quien, inmediatamente después de resucitar, relató que en el cielo había encontrado a su hermano parado frente a “una puerta grande y preciosa” que permitía el acceso a un “pueblo brillante”. Asimismo, predijo una “gran salvación” junto con la llegada de la “palabra de Dios”.

⁸⁰ Al respecto ver Idoyaga Molina 1996 y Vuoto y Wright 1991.

Las actividades de los rituales comprendían sesiones de curación, oraciones, discursos de los líderes, cesiones de poder, cantos y danzas. Durante las curaciones, Luciano cantaba, sacudía la Biblia y golpeaba a los enfermos a fin de expulsar los seres intrusos causantes de la enfermedad. También solía hacer acostar al enfermo sobre el piso para cantar y, a la vez, saltar por sobre él de uno a otro lado. En los rituales de la Iglesia Evangélica Unida que se realizan hoy en día en los asentamientos *pilagá*, es factible oír a algún participante, en la mayoría de los casos mujeres, ejecutar, en forma esporádica e imprevista, un extenso canto totalmente al margen de la secuencia de eventos estipulados y siempre asociado al inicio o desarrollo de un estado psicofísico particular. Las explicaciones nativas de estos episodios son diversas; algunos *pilagá* consideran que se trata de “espíritus de Luciano” de los cuales los poseedores no han podido desembarazarse, ya que “el trabajo de Luciano no se puede parar”. Estos cantos no tienen textos con significados consensuados. Para algunos, sólo son comprendidos por el ejecutante y su espíritu ayudante; para otros, carecen absolutamente de sentido.

Según Vuoto (1986), había dos cantos llamados “señor Luciano” que se ejecutaban durante el ritual para curar; además, para finalizar se cantaba en español otro denominado “yo soy la puerta”. Durante el trabajo de campo, registré, fuera de contexto ritual, dos cantos que los ejecutantes le atribuyen a Luciano. En un caso se trata de un canto que posee un diseño melódico y rítmico notablemente diferente a aquellos que introdujeron los misioneros protestantes, que, aunque con un texto sin significado explícito, aparece varias veces la frase “buen Salvador”. En cambio, el segundo canto evidencia claramente rasgos de los cantos introducidos por los misioneros y fue ejecutado desfigurando un texto bíblico en español. Este segundo colaborador, a quien Luciano había renombrado con el nombre de Belén y lo había designado como “maestro de cancionistas”, explicó que este canto, llamado “Jehová es mi pastor”, lo utilizaba Luciano para iniciar el ritual. Asimismo, comentó que intencionalmente había hecho

ininteligible el texto, a pesar de saberlo casi en su totalidad, porque “Luciano no entendía bien el idioma de los blancos”⁸¹.

En suma, Luciano introdujo la Biblia, probablemente también algunos himnarios y aportó a la nueva práctica religiosa la experiencia psicofísica –danza extática, glosolalia, manifestaciones del espíritu santo, gozo, etc- que había asimilado en los rituales del Chaco. Además, diseminó sus ideas por el área, llegando incluso a algunos *wichí*, y logrando que su práctica trascendiera su entorno étnico, geográfico y temporal, gracias a su política de cesión de poder y el consecuente surgimiento de sujetos reconocidos como sus discípulos o “ayudantes”. Muchos de ellos fueron, y aún lo son, prestigiosos líderes y/o “sanadores” de las Iglesias Evangélicas. Es factible que otros contactos posteriores entre los *pilagá* y los *toba* hayan estimulado aún más la emergencia del movimiento evangélico. Además, pastores menonitas extranjeros que periódicamente recorrían los asentamientos vendiendo Biblias e himnarios, contribuyeron a la reproducción del movimiento y a la creación de nuevas iglesias entre los *pilagá* (Cordeu 1984, Idoyaga Molina 1994).

Los *wichí* fueron durante décadas testigos de las nuevas prácticas religiosas que estaban modelando sus vecinos *pilagá*, presenciando por primera vez una modalidad salvífica sustentada en una historia que estaba escrita en la Biblia, sometiéndose, muchos de ellos, a las curaciones de Luciano. Por estas razones, los *pilagá* actuaron, al menos en un primer momento, como intermediarios entre los *toba* y los *wichí* en la

⁸¹Las diferentes formas de narrar la historia develan dos usos políticos del pasado. Hay una pugna entre los actores sociales por capitalizar los episodios de Luciano en función de sus posicionamientos político-religiosos actuales. Quienes están más comprometidos con las prácticas y el dogma del movimiento evangélico tienden a caracterizar a Luciano con los rasgos ideales de un pastor evangélico, en cambio, quienes están más alejados de este movimiento lo sitúan más cerca de las prácticas shamánicas. También hay una manipulación estético-política de las expresiones musicales, de manera que, para unos, los cantos provenían de himnarios que Luciano había traído de su viaje a la provincia de Chaco; para otros, se trataba de cantos de los “antiguos” que Luciano había adquirido durante su iniciación shamánica.

adopción de las nuevas prácticas y creencias religiosas. Braunstein (Braunstein y García 1996) considera que otro precedente de la emergencia de la Iglesias Evangélicas entre los *wichí* lo constituyó la Asamblea de Dios, movimiento religioso que comenzó a propagarse a principios de la década de 1970 desde la Misión Sueca Pentecostal de Km. 7, en las proximidades de la ciudad salteña de Tartagal. Esta iglesia proponía una práctica ritual que contemplaba glosolalia, manifestaciones del espíritu de Pentecostés y formas de sanación que se aproximaban a las concepciones y prácticas shamánicas. Según el mismo autor, este movimiento se caracterizó por su brevedad, adoptando la forma de una cadena de efímeras explosiones de religiosidad.

Pero el hecho más significativo para comprender la gestación del evangelismo en la zona central y oeste de la provincia de Formosa y este de Salta, está ligado a un pastor *wichí* de la Iglesia Evangélica Unida, conocido como Zapallo Rojas, quien, en 1980, se encontró con un prestigioso líder evangélico *toba*, llamado Aurelio López, durante una congregación que se llevó a cabo en la ciudad de Formosa. A través de éste, Zapallo Rojas se puso en contacto con los aspectos organizativos, rituales e ideacionales de la práctica evangélica *toba*, además de recibir himnarios, cantos y, probablemente, también una guitarra, junto con la cual pasó parte del repertorio musical evangélico de los *toba* a los *wichí*. Es importante tener en cuenta que, previamente a este contacto, Zapallo Rojas pertenecía a la ya mencionada Asamblea de Dios. El mismo año en que se encontró con el líder *toba*, Zapallo Rojas fundó una iglesia en Las Lomitas y emprendió una campaña religiosa hacia el oeste que incluyó los asentamientos de Ingeniero Juárez (Formosa, 1982), Embarcación (Salta, 1982), Laguna Yema (Formosa, 1983), El Carboncito (Salta, 1983)⁸², Sauzalito (Chaco, 1983), El Sauzal

⁸² La *South American Mission* de la Iglesia Anglicana fundó en 1978 la Misión Carboncito en la que reunió a grupos de aborígenes con el propósito de realizar una experiencia de promoción agrícola masiva. Los misioneros crearon iglesias, centros sanitarios y escuelas, enseñándoles a los aborígenes nuevos métodos de cultivo y, fundamentalmente, instruyéndolos en la doctrina cristiana. El proyecto agrícola fracasó y en gran medida también el programa evangelizador, ya que a mediados de 1980, convivían en el área quienes se habían convertido al anglicanismo, con los seguidores de los shamanes y con los adeptos al nuevo “culto alabanza” que había creado

(Chaco, 1983) y Pueblo Wichí (Chaco, 1983). Durante las campañas se realizaban alabanzas y bautismos, lo cual estimuló, en muchos de los asentamientos, la fundación de las primeras iglesias. Así aparecieron las iglesias de la ciudad de Las Lomitas, en los asentamientos de Lote 47 y La Pantalla, a mediados de la década de 1980.

En conclusión, el evangelismo *toba* a través de los *pilagá*, más una serie de efímeras explosiones de religiosidad salvífica dieron origen, o prepararon un terreno propicio, para que surgiera el evangelismo entre los *wichí*. Durante los primeros momentos de su expansión, tanto los *pilagá* como los *wichí* adhirieron a la Iglesia Evangélica Unida de Chaco, a la cual pertenecían mayoritariamente los *toba*. En la década de 1980, debido a desavenencias organizativas y políticas entre sus líderes, ambos grupos conformaron la Iglesia Evangélica Unida de Formosa, desligándose por completo de su homónima del Chaco. Entre fines de 1999 y principios de 2000, los mismos tipos de desacuerdos llevaron a un grupo de líderes religiosos *wichí* a provocar un nuevo cisma y a adherir a la Iglesia Evangélica Cristiana Buenas Nuevas, que tiene su sede central en Buenos Aires.

En la actualidad, todos los asentamientos poseen una o dos iglesias evangélicas. La progresiva adhesión al evangelismo ha sido concomitante al alejamiento y desprestigio, ocurrido desde principios de la década de 1980, de la Iglesia Anglicana, cuyos dirigentes extranjeros y aborígenes no sólo vieron desvanecer su caudal de seguidores, sino también, presenciaron, en algunos casos, el copiamiento de sus iglesias por las huestes evangélicas. Esto generó un fuerte cruce de acusaciones entre los líderes de una y otra Iglesia. El testimonio de un pastor anglicano da claramente cuenta de ello:

Zapallo Rojas. Según Messineo (1988), una enfermera misionera anglicana también contribuyó a la gestación de la nueva religión, introduciendo nuevas formas de sanidad, estimulando conversiones masivas y haciéndole experimentar a los aborígenes manifestaciones de tipo pentecostal.

“El unido no tiene respeto, el unido puede tomar bebida, el unido tiene que cambiar la señora, dejar abandonados los chicos, esa es función de la Iglesia Unida. Por eso vamos a decir como que fueron un camino ancho [...] no tiene peligro. [...] La Iglesia Unida trabaja en la forma de la brujería. [...] Se cura uno y se saca alguna cosa que viene a su cuerpo. Ese es un problema muy serio. [...] Porque así trabaja la gente de la brujería. [...] Por eso a veces tienen problemas, a veces pelean entre ellos. Ese es el trabajo de la Iglesia Unida”

(José Antonio Simón, 2001)

Aunque existe una organización a nivel provincial sustentada en el reconocimiento legal del Estado y en una estructura piramidal de cargos, el movimiento evangélico se caracteriza por su atomización, es decir, por un juego constante de traslados, surgimientos y abandonos de iglesias, que responde más a una decisión política de quienes intentan acceder a una posición de poder, que a otro tipo de necesidades. Es sintomático, por ejemplo, que en el asentamiento de Lakhawichí, de 300 habitantes aproximadamente, haya tres iglesias, dos evangélicas y una anglicana. Quien demuestre habilidad oratoria y alguna capacidad para reunir a la gente está en condiciones de construir su iglesia o, incluso, de convertir su casa en una de ellas, tal como hizo un auxiliar docente del asentamiento mencionado, que tras un estado de angustia sintió la voz de Dios que lo exhortaba a transformar su casa en una iglesia.

2. La práctica musical en las Iglesias Evangélicas *toba*

Estado de la cuestión

Las únicas observaciones previas a esta investigación sobre la música evangélica aborigen de la Argentina, se refieren a los *toba*. Miller (1979), en su análisis de las causas y los sucesos que condujeron a la emergencia del evangelismo *toba*, proporciona una interpretación global del rol que las expresiones musicales tenían en el mantenimiento del sistema sociocultural, tanto antes del contacto intenso con la

sociedad blanca, como a partir de la conformación del nuevo escenario religioso. En su modelo explicativo, las prácticas musicales son consideradas, por un lado, como una de las varias expresiones culturales que permiten diagnosticar el estado del sistema adaptativo *toba*; por otro, como una evidencia más de su teoría de que la adopción fue favorecida debido a una coincidencia significativa entre la cultura *toba* y las concepciones y prácticas religiosas contenidas en la prédica de los misioneros norteamericanos que en la década de 1940 penetraron en la provincia del Chaco. El proceso de adopción de la nueva religión es explicado a partir de tres etapas sucesivas que atravesó el sistema adaptativo *toba*, caracterizadas por una relación armónica entre la cultura y la naturaleza, la ruptura de dicho nexo y la restitución de una nueva armonía aunque de calidad precaria. Según este autor, antes del arrinconamiento geográfico de los grupos y de la destrucción del ecosistema chaqueño, la cultura *toba* se sustentaba en una comunicación directa y armónica con el mundo natural, la cual le proporcionaba una “existencia auténtica” (1979:21). La relación con la sociedad blanca produjo un resquebrajamiento de la sociedad *toba* que no pudo ser controlado por los shamanes. Esto produjo una pérdida generalizada de la credibilidad en los shamanes y allanó el camino para la adopción de la nueva religión y la emergencia de flamantes líderes: los pastores. La conformación del movimiento evangélico, en un principio liderado por los pastores extranjeros y luego controlado completamente por los *toba* que accedían al rango de pastor, proporcionó al grupo los medios necesarios para reducir las tensiones que la conquista y la colonización habían generado, capacitando al grupo a alcanzar una nueva, aunque parcial y endeble, integración social.

El rol de las expresiones musicales *toba* son interpretadas en función de ese esquema explicativo. Antes del dislocamiento del sistema adaptativo, la vida de los *toba* estaba caracterizada por la cohesión social y relación armoniosa con el ecosistema a lo cual correspondía una práctica musical funcional a dicho orden:

“Además de la danza, la música también tenía un papel significativo en el sostenimiento de relaciones armónicas con el orden natural. El

chamán no sólo obtenía cantos de su espíritu compañero (*pi'oxonaq lalac*), sino que también disponía de otros tipos de cantos, como los de controlar el tiempo tormentoso (*pi'oxonaq n'onaxanaxac*), o para expresar alegría (*pi'oxonaq nañacoxoc*). Otros tipos de cantos *tobas*, no necesariamente limitados a los chamanes, incluían: *naqtaquiaxanaxac*, 'canto de tambor', en el cual el cantor se movía al ritmo del tambor; *nashiidaxanaxac*, 'canto de flauta', que expresaba tanto los sentimientos emocionales humanos como las actividades naturales; y *nvicnaxanaxac*, 'canto de violín', que también imitaba la naturaleza y expresaba la emoción humana. Un buen músico *toba* conocía treinta o más cantos de este tipo, y se decía que un *antiguo* conocía varios cientos. Otros acontecimientos ritualizados, tales como la primer menstruación de una mujer (*ne'etaxai*), también requerían de cantos específicos. Como vemos, la música, tanto vocal como instrumental (incluyendo instrumentos de viento, cuerda y percusión), servía para facilitar la comunicación del hombre tanto con las fuerzas naturales como con sus semejantes”(1979:47-8).

Para Miller, las nuevas prácticas musicales que se manifiestan en los rituales de la Iglesia Evangélica Unida recuperan el rol que tenían dichas expresiones en los tiempos en que los shamanes podían controlar diferentes tipos de desequilibrios:

“El papel importantísimo del canto en el culto⁸³ contemporáneo difícilmente puede ser subestimado. Su función es paralela a la del canto tradicional del chamán, que éste había adquirido de su espíritu compañero. De manera muy similar, los cancionistas se muestran ávidos de poder disponer de sus propios cantos, la mayoría de los

⁸³ Aunque los *toba*, y también algunos *wichí*, para referirse a los rituales evangélicos utilizan como sinónimos los términos culto y alabanza, he preferido reservar el primero sólo para los rituales anglicanos.

cuales son aprendidos en las congregaciones criollas de los pueblos y ciudades del Chaco. Unos pocos cancionistas incluso han compuesto sus propios cantos, lo que les ha significado prestigio adicional. El número total de cantos en un culto depende del tipo y talante de la reunión. Comprende, de cualquier manera, desde diez hasta más de treinta” (1979:124).

Apegado en exceso a la mecánica del modelo funcionalista de Smelser (1962), Miller modeló una historia del surgimiento del evangelismo en la sociedad *toba*, partiendo del supuesto de que las condiciones de vida anteriores a la intromisión blanca en la región eran casi idílicas, caracterizadas por un constante y aceitado ajuste del grupo al medioambiente, más que por una acción del grupo encaminada a controlar la naturaleza. Resulta poco creíble pensar en tal situación teniendo en cuenta los desbordes periódicos de los ríos alternados con extensos períodos de sequía y la existencia de una considerable cantidad de grupos étnicos sin jefatura centralizada pugnando por ocupar un mismo nicho ecológico. Los grupos *toba*, como todas las otras etnias del Chaco, tuvieron que sobrellevar tensiones y desequilibrios de diversa índole: guerras, trastornos demográficos, sequías, inundaciones, carencia de recursos, etc., debiendo implementar mecanismos de reacomodamiento que pueden haber sido desbordados ya en las instancias pre-contacto. Aunque es innegable que el golpe más demoledor que debieron soportar provino de la conquista, evangelización y colonización del área. Miller transmite una imagen de una sociedad *toba* sin fisuras y libre de trastornos y, por ende, con prácticas musicales funcionales para el mantenimiento de ese tipo de situación. El resultado de este razonamiento es, aunque Miller no ahonde en el tema, una sociedad estática capaz de producir un control cultural/estructural del devenir histórico en la que las expresiones musicales, como otros tipos de manifestaciones, se mantienen constantes. En un modelo menos rígido, y por lo tanto menos utópico, es posible considerar la posibilidad de que las prácticas musicales shamánicas puedan haber resultado ineficaces para controlar desajustes previos al contacto y, por lo tanto, haberse

producido ya desprestigios de los líderes y quizás de las expresiones musicales mismas generándose cambios de función, significado y aun de lenguaje.

El análisis de Miller de las prácticas musicales devela una mirada particular de la relación entre éstas y la sociedad. En todos los casos, las expresiones musicales coadyuvan a la teleología del sistema, expresando una relación armónica entre los actores sociales y aquellas entidades y ámbitos con los que se articula la sociedad *toba* y que garantizan el estado de equilibrio. Este enfoque lo llevó a no indagar en las prácticas musicales como generadoras y/o reflejo de las tensiones y conflictos y, por lo tanto, a no considerar su papel durante los momentos de crisis previos a la restitución de lo que denomina armonía precaria. De todas maneras, hay que rescatar del aporte de Miller a los estudios sobre música que fue lo suficientemente sensible, aún sin ser musicólogo, al lugar preponderante que tenían y tienen las prácticas musicales en la sociedad *toba*; información que muy pocos antropólogos han sabido detectar y procesar.

Después de Miller, fue Elisabeth Roig (1990, 1992, 1996, 1998) la única investigadora que dedicó una considerable atención a la música *toba*. Su estudio provee una descripción de las prácticas musicales que se realizan en los rituales evangélicos y una interpretación de los nexos existentes entre éstas y lo que denomina “música tradicional”. En sus trabajos (1990, 1992) se pueden encontrar referencias a la clasificación que los propios *toba* realizan de las diferentes músicas -“canción vernácula” o “nativa”, “canción para adorar en el templo”, “canción del mundo”, “canción del culto”, “canto de los criollos”, “canto de los aborígenes”, “himnos”, “coritos”, “copias” y “canciones de presentación”-, así como descripciones de varios de estos géneros y algunos datos sobre la danza y los instrumentos musicales. Su análisis de la actuación y del repertorio del Coro *Chelaalapi* (1996) -se trata de una formación avalada por el gobierno de la provincia del Chaco cuyo fin es difundir la música *toba*-, encaminado a dilucidar la manera en que se vinculan la “música tradicional” y la “música evangélica”, devela la presencia de esta última -ejecución a dos voces, cantos con textos “en idioma”, introducción del pandero- y la existencia de puntos de contacto

con la música folklórica. La conclusión más destacada es que “ni la música *toba* evangélica es absolutamente evangélica (evidencia un sincretismo), ni la música del Coro es tan ‘tradicional’ (en un sentido conservador del término).” (1996:78). En el artículo de 1998, a partir de la contrastación del canto ejecutado por una “gozosa-oradora evangélica” en una sesión terapéutica, con su versión escrita –que pertenece a los *Himnos y cánticos del Evangelio*, texto introducido, según la autora, por la Misión Emanuel en el Espinillo durante la década del 30-, reconoce un proceso de “indigenización” caracterizado por la adaptación de la versión escrita al sistema expresivo *toba*. Mientras que la ejecutante realiza cambios en el contorno melódico, la escala, la expresión, el tempo y el ritmo, tiende a mantener el pie ternario y la macroforma. También se presentan diferencias en la emisión del texto que aparece enmascarado detrás de una especie de tarareo, y en la duración del canto que, según Roig, se extiende en función de la necesidad terapéutica. Inexplicablemente, estos dos últimos aspectos no parecen ser significativos para la autora ya que no los incluye dentro de los que considera que son los cambios. En un segundo momento, compara el canto de la gozosa con el de un “shamán tradicional” y encuentra que existen considerables similitudes en lo sonoro sustentadas en un conocimiento religioso compartido, postulando que la evidencia relativiza la supuesta ruptura entre la “cultura tradicional” y la introducida por la evangelización. Su conclusión más significativa es que la música que se emplea durante las prácticas medicinales –evangélicas o no- es la que responde en mayor medida a los patrones musicales más antiguos y la que devela un menor proceso de adaptación.

A pesar de haberse interesado por el cambio musical, su enfoque es netamente sincrónico y en escasas ocasiones trasciende el plano descriptivo. La ausencia de una reflexión teórica y su apego acrítico a la teoría de Miller, según la cual una fuerte coincidencia entre la cultura *toba* y las formas rituales que proponían las iglesias norteamericanas fue un factor decisivo en la adopción de la nueva religión, la llevó a focalizar casi exclusivamente en los nexos entre la “música tradicional” y la “música evangélica”. Buena parte de su trabajo se presenta, entonces, como un intento de

demostración de la propuesta de Miller en la esfera de las expresiones musicales. No obstante, hay dos hipótesis que, aunque no fueron desarrolladas, insinúan sugestivos caminos de investigación. Por un lado, al referirse a la actividad del Coro *Chelaalapi* (1996), postula que la incorporación de elementos de la música folklórica pueden haberse originado en el contexto de la IEU. Puede ser iluminador preguntarse cómo y por qué se generan desde la cosmovisión evangélica *toba* mecanismos de selección de prácticas, símbolos y expresiones musicales propios de la sociedad envolvente, cómo se conjugan estrategias de cierre y apertura desde la política del discurso religioso y de qué manera se articulan en éste posicionamientos éticos con definiciones estéticas. Por otro lado, sugirió que las funciones de entretenimiento y seducción de algunas expresiones musicales pre-evangélicas, podrían encontrarse subsumidas dentro de la expresión musical evangélica (1996). Ya Miller había sugerido esta hipótesis cuando observó que un *toba* había recurrido al término que designa al orgasmo, al describir la sensación que experimentaba en el momento del gozo.

Capítulo VI

La experiencia musical en las Iglesias Evangélicas *wichí*

1. La conversión

La conversión al evangelismo habitualmente se inicia con una “señal” que recibe el sujeto –en forma de revelación directa durante el sueño o la vigilia, vivencia de una situación riesgosa, muerte de un pariente, padecimiento de una dolencia física y/o psíquica, sentimiento de angustia prolongado- y que interpreta como un mandato que lo intima a formar parte de la Iglesia. A partir del sometimiento a un ritual de transición denominado bautismo, que incluye la inmersión en agua, los iniciandos ingresan a la comunidad de “evangélicos”, “hermanos” o “unidos”⁸⁴. La aceptación de los preceptos de la Iglesia, que consisten en observar una moral estricta y reconocer como únicas divinidades a Dios, Jesús y el Espíritu Santo, así como la concurrencia a las alabanzas, constituyen el camino ideal que le permitirá a algunos *wichí* obtener los “dones”, dentro de los cuales el más estimado es la predisposición a recibir en el cuerpo el Espíritu Santo. Sin embargo, en la práctica, el universo evangélico *wichí* está poblado por múltiples personajes bíblicos cuyo poder varía en relación con cada sujeto; asimismo, muchos llegan a asignarse los dones del Espíritu Santo sin haber observado la totalidad de los preceptos mencionados. En general, se puede afirmar que el evangelismo entre los *wichí* formalizó las cuatro características enunciadas por André Corten (1995) para el pentecostalismo en Brasil: una teología oral, un decir glosolálico, un hacer taumatúrgico y una práctica exorcística.

Los *wichí* vivencian la conversión como un revivir que les permite el ingreso a una comunidad que provee reconocimiento social y faculta a los sujetos a experimentar un cambio de estatus. Esto significa abrazar una nueva identidad que se define por oposición a una forma de vida anterior considerada, en términos generales, pecaminosa.

⁸⁴ Este último apelativo se refiere a quienes pertenecen a la Iglesia Evangélica Unida.

Las marcas visibles de esta reformulación identitaria son: la prédica moralizadora, un creciente involucramiento en cuestiones organizativas de la Iglesia y, principalmente, una activa participación en las alabanzas. Las actividades rituales juegan un papel central en la reproducción de la comunidad de creyentes, en la medida que involucran experiencias emocionales, psíquicas y kinéticas intensas, como el canto, la danza, la danza extática, la glosolalia, las posesiones –positivas, por el Espíritu Santo, y negativas, por los *ahot-*, los “vuelos” terapéuticos y un estado emotivo particular que los *wichí* denominan gozo.

Cuando se ingresa al evangelismo se pasa a formar parte de la organización local de manera inmediata. Se pueden recibir cargos de portero, cancionista, ayudante del pastor o, inclusive, es posible integrar la Comisión Directiva de la Iglesia. Para ser pastor o sanador se requiere demostrar ser poseedor de una especial capacidad oratoria y tener facilidad para acceder a los dones del Espíritu Santo; aunque todo miembro puede a través de los “testimonios” contar sus experiencias –entre la cuales la más valorada es la manifestación de la “señal” que recibió para someterse a la conversión-, transmitir noticias diversas o comentar los versículos de la Biblia. Si bien la capacidad oratoria es un factor de distinción, en general lo que se aprecia en primer lugar es el hecho de decir y el grado de compromiso que con la palabra y el cuerpo se puede demostrar, más que el contenido y la fluidez del discurso.

La práctica evangélica hace posible una recomposición de identidades a través de una nueva presentación del sujeto en la vida cotidiana. El diacrítico más marcado de ese nuevo estatus está colocado en la negación del pasado, tanto individual como colectivo. Asimismo, la impugnación del pasado está acompañada de una concepción del presente como una instancia de transición hacia un futuro signado por la sanidad de los elegidos. Es decir, la construcción identitaria se concibe como proyecto, ya que implica una respuesta a la pregunta ¿qué deseo hacer de mí mismo? y, a la vez, estipula un camino para lograrlo (Piqueras Infante 1996). Pero el pasado *wichí* no sólo ha sido negado, sino reemplazado por otro que corresponde a los acontecimientos narrados en la

Biblia. En este sentido, se puede hablar de una apropiación de un discurso histórico ajeno, de un otro cultural, que opera como fundamento de la prédica y de las vivencias evangélicas. Cuando un *wichí* necesita de un pasado para explicar el presente y profetizar el futuro, recurre en todos los casos a una particular interpretación bíblica; en cambio, sólo cuando necesita mostrar el camino incorrecto recurre a un pasado que es, en definitiva, una combinación entre su propia visión y la versión demoníaca que hicieron los misioneros del mismo.

Ser evangélico para un *wichí* significa, entonces, producir un discurso que, haciéndose eco de la prédica moralizadora de los misioneros cristianos, tiende a descalificar todas aquellas prácticas que los ligan a su propio pasado, específicamente al shamanismo. Esto no implica que la religiosidad evangélica se encuentre en las antípodas de la cosmología shamánica; como demostraré en los capítulos siguientes, pueden encontrarse muchas continuidades entre una y otra. Sin embargo, la situación es aún más compleja, ya que el mismo sujeto en determinado contexto comunicativo –por ejemplo ante un antropólogo–, puede adoptar una posición distinta y, en cierta medida, revalorizar el pasado preevangélico juzgándolo como el tiempo/espacio de la abundancia –en términos de prodigalidad de recursos alimenticios y actividades festivas–, sin dejar de considerarlo como el momento del pecado. En este sentido, el evangelismo generó un sujeto dual, que “en tensión” –es decir, cuando debe marcar sin ambigüedades su adscripción religiosa, por ejemplo durante los “testimonios– rechaza su pasado, y “en distensión” –es decir, cuando puede desmarcar su adscripción religiosa y, por ejemplo, relocalizar el diacrítico en lo étnico–, lo revaloriza.

2. El sistema organizativo y el ritual

La estructura organizativa ideal de las Iglesias Evangélicas comprende tres pastores, tres vocales -a veces con atributos de consejo-, una “comisión de damas” –llamadas, en el caso de quienes pertenecen a la Iglesia Evangélica Unida, “damas unidas”- y otra de jóvenes, ambas integradas por tres presidentes y tres vocales -todos dispuestos en orden jerárquico-, un número variable de “sanadores” o “espíritus de

sanidad”, que muchas veces también ocupan otros cargos, uno o varios “dirigentes de alabanza” –que en ocasiones coinciden con el cargo de pastor-, un “dirigente de cancionistas” –músicos-, una cantidad fluctuante, aunque en ascenso, de cancionistas, uno o más ayudantes del pastor y un portero.

El ritual periódico que llevan a cabo los evangélicos se denomina alabanza. La frecuencia ideal de realización es de seis veces a la semana -lunes, miércoles, viernes y sábados de noche, los domingos en dos turnos-, aunque rara vez se cumple con este cronograma. A pesar de existir una estipulación previa de los días y horarios, su realización concreta se decide en cada ocasión. Esto puede depender de que los roles imprescindibles estén efectivamente ocupados. En una ocasión, ya iniciado el ritual, el primer pastor decidió suspenderlo por falta de oradores –cualquier persona que esté dispuesto a dar su testimonio o comentar la Biblia-, en otra, fue la ausencia de, al menos, un guitarrista, lo que determinó la cancelación. También recibí comentarios sobre un caso en el que, a falta de gozo, el líder procedió de la misma manera. Habitualmente, el tercer pastor es el encargado de iniciar la alabanza. Golpes de pulsos regulares en el tambor, sobre los cuales, pasados unos minutos, se agregan los cantos, constituyen la señal de llamada para participar en el encuentro. Pueden pasar varias horas hasta que los “hermanos” acudan al llamado, pero sólo cuando llega el primer pastor se da comienzo a la alabanza propiamente dicha. Esta consta de cuatro eventos: oración, canto, testimonio, curación. El orden y la frecuencia de cada una de estas acciones y, en el caso del canto y de la totalidad del ritual, la duración, son definidos en la coyuntura. En ocasiones, una alabanza puede llegar a alcanzar 6 horas de duración⁸⁵.

Las oraciones consisten en pedidos de perdón, protección y “sanidad” a Dios. La particularidad de estos actos es su textura heterofónica. Constituyen los momentos más

⁸⁵ Los concurrentes suelen vestir sus mejores prendas, en las que se advierte una clara preferencia por las de color blanco. Asimismo, algunos participantes portan sobre la ropa un atuendo especial, de color blanco, hecho con lonjas de tela, que posee un bolsillo sobre la espalda dentro del cual ubican la Biblia.

sensitivos de la ceremonia ya que cada participante inicia su rezo, independientemente de los demás, aumentando la intensidad de la voz hasta el grito y, en ocasiones, alcanzando el llanto. Tanto el contenido temático, el modo de expresión -hablado o cantado-, el idioma -español, *wichí/español* o *wichí*-, como la extensión temporal del mensaje, quedan a criterio de cada orador. La libertad con que cuenta cada participante para expresarse a través de los movimientos corporales, el discurso, el canto y la emoción, produce un cierto desconcierto en cuanto a la sucesión de las acciones dentro del ritual.

La sección de cantos está compuesta por una secuencia variable de coritos, acompañados, en los momentos más efusivos, por la danza. Coritos es un término genérico que utilizan los adscriptos al evangelismo para designar a los cantos que se ejecutan durante sus rituales que, indefectiblemente, deben abordar una temática bíblica. Este tema será desarrollado con mayor detenimiento en las páginas siguientes.

~~Los testimonios son momentos destinados a que un orador dirija un mensaje al~~ resto de los participantes. Sin excepción, hasta el momento, se realiza en un idioma que es una mixtura del *wichí* y el castellano; el primero aporta la estructura gramatical y la base lexical, y el segundo un conjunto lexical limitado. El contenido del mensaje tiene habitualmente carácter de sermón o agradecimiento y consiste en la lectura de un párrafo de la Biblia. Aunque también puede ser el relato de una conversión o tener una función informativa y servir, por ejemplo, para que el pastor o vocal encargado de administrar los fondos de la Iglesia presente un informe financiero, o se den a conocer las actividades de la organización en otras localidades. Asimismo, los jóvenes músicos pueden hacer uso de uno de estos momentos para presentar un corito nuevo y/o dar su testimonio. Estos conforman espacios privilegiados para que, tanto los líderes, como aquellos que están en camino de serlo, demuestren su capacidad oratoria, su destreza para leer la Biblia, su habilidad para estar en contacto periódico con Jesucristo y el Espíritu Santo, y su convicción de permanecer dentro de la senda de la moral evangélica.

No en todas las alabanzas se realizan curaciones. Cualquiera de las enfermedades reconocidas por los *wichí* –ver capítulo VIII- pueden ser curadas o “aliviadas” por un sanador evangélico denominado “espíritu de sanidad” o “diácono”. Muchos de ellos son ex shamanes convertidos, o personas que han sido parcialmente iniciados al shamanismo en su juventud, o que tuvieron una relación de parentesco con un shamán de quien asimilaron la modalidad terapéutica. Al igual que el *hayawe*, el sanador evangélico realiza un viaje cósmico, acompañado por algún personaje bíblico, a fin de negociar con el agente causante de la dolencia. En varias oportunidades, relataron haberse encontrado durante la travesía con partidas de *hayawe* o con sacerdotes católicos. Los sanadores evangélicos, a la par de realizar lecturas bíblicas y enérgicas súplicas a Dios, exteriorizan un grupo de técnicas de neto origen shamánico –ver capítulo VIII-, como el uso de las manos para detectar y expulsar el mal del cuerpo del enfermo. La afección se interpreta como la consecuencia del distanciamiento de la práctica evangélica, pero también, al igual que en la diagnosis shamánica, es explicada como un daño causado por un tercero, generalmente un *ahot* o un shamán. De ahí que la cura finalice con la extracción –típicamente shamánica- de elementos extraños del cuerpo del enfermo, que se consideran enviados por los agentes agresivos, los que son recogidos a los pies del enfermo y encerrados en un trozo de tela blanca o entre las páginas de la Biblia para ser arrojados a la maleza. El pensamiento evangélico ha producido una resemantización de los *ahot*, aunque los *wichí* consideran que éstos siguen acechando a los humanos y el antídoto consiste en persuadirlos y/o enfrentarlos en los rituales, han adquirido únicamente un carácter negativo, descartándose los por completo como auxiliares terapéuticos. Por ello, los seguidores del evangelismo consideran que los shamanes “trabajan con los demonios”, mientras que los sanadores evangélicos sólo “trabajan con Dios”.

En las alabanzas se reúnen miembros de todas las franjas etarias del grupo local. Es también común encontrar a uno o varios predicadores y/o cancionistas de las localidades vecinas, en especial de aquellos asentamientos que están ligados por lazos de parentesco. La afluencia del exogrupo es mayor en los casos en que algún prestigioso sanador participa

en la alabanza, o cuando se inaugura una iglesia, o cuando un pastor interesado en acrecentar su poder, estatus y reconocimiento, organiza una “fiesta”. En estos casos, algunos *wichí* recorren cientos de kilómetros a fin de devolver con su presencia la visita que en una oportunidad anterior le hizo el nuevo anfitrión. En teoría, la iglesia está abierta a otros grupos étnicos, incluidos los criollos, pero sólo de manera excepcional pude ver participar a algún *pilagá*, y nunca a un criollo.

La frecuencia e intensidad de las actividades rituales de las Iglesias Evangélicas son fluctuantes en grado extremo. Durante los años 1994 y 1995, el centro más activo fue La Pantalla. Debido a desavenencias entre sus líderes, y a una crisis global que afectó al grupo, durante 1996 cesaron casi por completo todas las actividades y el recinto de la iglesia fue abandonado. A partir de entonces, la iglesia de Colonia Muñiz se convirtió en el centro más vital de la zona. Nuevamente, conflictos entre los líderes llevaron a uno de ellos, durante 1999, a iniciar la construcción de su propia iglesia dentro de ese asentamiento. Asimismo, es notable cómo las prácticas rituales en ciertas épocas son ~~muy efusivas y poseen un gran poder de convocatoria, mientras que en otros momentos,~~ en algunos asentamientos más que en otros, parecen apagarse por completo. Esto se debe a varios factores. Como vimos, las luchas internas entre los dirigentes por encumbrarse en la organización han sido comúnmente un factor de disgregación que culminó en la escisión del grupo o en el casi masivo abandono de la práctica. Por otro lado, la migración de familias enteras para trabajar en las plantaciones de algodón, la contratación de los hombres en tareas viales o desmonte, el cambio de localización a causa de la muerte de un familiar y las giras de los cancionistas y predicadores, al producir grandes fluctuaciones demográficas resienten en forma significativa, no sólo la estructura organizativa, sino también la cantidad de participantes necesaria para que una alabanza funcione.

3. Los cancionistas

Es condición necesaria para la realización de las alabanzas la ejecución de cantos que son renovados, transmitidos y guiados por los cancionistas. El rol de cancionista es

uno de los más anhelados por los jóvenes, a partir de los 15 años. Entre ellos, el aprendizaje, la transmisión y la ejecución de los cantos convive con la idea de que la habilidad para ejecutar la guitarra -el instrumento más codiciado- es una prerrogativa divina exclusiva de los jóvenes evangélicos. Por consiguiente, en torno a la actividad musical se constituyó una fuerte alianza de jóvenes sustentada en la convicción de que quien se aparta del evangelismo, además de correr el riesgo de adquirir una afección física y/o emocional, se aleja de la posibilidad de ejecutar los coritos y se expone a perder la habilidad para su ejecución. El número de cancionistas que participan en una alabanza habitualmente varía entre 4 y 8 jóvenes. No siempre intervienen los mismos y es muy común que la cantidad de músicos concurrentes aumente a medida que avanza el ritual. Habitualmente los músicos más diestros y carismáticos lideran la actividad de los grupos. Los instrumentos básicos que emplean estos conjuntos son el tambor de doble parche y la guitarra, cuya función no difiere de la que tiene en el ámbito criollo: rasguido de acompañamiento y, en ocasiones, cuando se presenta algún músico avezado, punteo con o sin plectro en las secciones no cantadas. En la actualidad, se observa una incipiente adopción del charango.

4. Los coritos

Los *wichí* -al igual que los *toba* y *pilagá*- utilizan el vocablo corito para referirse a sus cantos. El término tiene tres acepciones. El significado más extendido es el que se emplea para designar a todo canto evangélico, sin más especificidad. Esta definición tiene la misma amplitud semántica que el término -*čus*, con el que los *wichí* refieren genéricamente a todos los cantos “antiguos”⁸⁶; vocablo que es rara vez empleado para las expresiones evangélicas. Dicha acepción abarca los himnos⁸⁷ y los cantos que componen los conjuntos musicales integrados, en la casi totalidad de los casos, por los

⁸⁶ Para los *wichí*, “lo antiguo” está constituido por los saberes, prácticas y creencias pertenecientes al pasado, previos a la adopción del evangelismo, que están reñidos con los preceptos cristianos.

⁸⁷ Se trata de cantos que introdujeron los misioneros ingleses y norteamericanos a través de himnarios.

cancionistas de la Iglesia, quienes intentan, con poco éxito aún, llevar adelante una actividad musical que trascienda el marco de la iglesia local mediante las “visitas” o “giras” y la edición de casetes⁸⁸. En segundo lugar, un corito es, también, un canto de temática bíblica que se diferencia de los himnos contenidos en los himnarios y de los cantos que componen los conjuntos musicales, cuya estructura está predeterminada y es reconocido como una unidad estable. Por último, la tercer acepción es la que hace referencia a un solo sintagma que se repite entre 5 y 8 veces a fin de completar la idea musical, tal como se observa en los ejemplos 6 y 7. El uso más frecuente de estos coritos, también denominados por algunos *wichí* como “coritos de alabanza”, es a través del encadenamiento de varios de ellos, con o sin repetición, mediante interludios instrumentales, con o sin punteo. A este último tipo de expresión limitaré el análisis.

Ejemplo 6

Canto solista grabado en un ritual evangélico durante 1994 en La Pantalla. El ejecutante emite un silabeo sin significado en los sonidos que no llevan indicación de texto

lingüístico.

♩ = 144

A- le- lu- ya

A- le- lu- ya

⁸⁸Cualquier género musical es viable como soporte para que los cancionistas compongan un corito. En general, la técnica de composición consiste en adoptar un “ritmo folklórico” local, preferentemente takirari, zamba, chacarera o rasguido doble y diseñar un melodía en base a un texto extraído de la Biblia o que responda a la temática religiosa.

Ejemplo 7

Canto grupal grabado en un ritual evangélico durante 1994 en La Pantalla.

$J = 160$

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Guitarra con acorde de I

Tambor (sigue hasta el final)

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Glo - riaa Dios a - mén a - mén

Gloria a Dios amén amén

Jerusalén el pueblo de Dios

Libertad al pueblo de Dios

Salvación y sanidad

Oración y sanidad

No te alejes de Cristo

Día y noche te guiará

Dichos encadenamientos de coritos constituyen la mayor parte del material musical de los rituales, son de ejecución colectiva y conforman las únicas prácticas musicales que están asociadas con los estados extáticos. Componen una especie de fuente de energía del ritual que les provee a los participantes la posibilidad de mantener en ascenso el nivel de compromiso emotivo y físico con el evento. Un aspecto destacable de estas expresiones es el hecho de que varios de sus parámetros se presentan significativamente maleables y sensibles a distintos factores individuales, grupales y contextuales. En función de discernir las políticas de ejecución y de aislar las variables extramusicales que inciden en la conformación del lenguaje musical, es necesario un punto de partida lo suficientemente amplio como para dar cuenta de la diversidad que presenta el caso. Adoptando la perspectiva teórico-metodológica de la *performance*, tal como fue expuesta en el Capítulo I, dicho objetivo puede ser alcanzado si se conceptualiza a los coritos como **representaciones del imaginario social que reúnen los rasgos mínimos de expresiones vocales-instrumentales, cuya plasmación en la práctica individual o colectiva, ya sea en el contexto ritual de ejecución o en otro, genera la emergencia de diferentes estructuras que, en ocasiones, adquieren la particularidad de conformar estructuras en proceso**. A partir de aquí, el análisis requiere:

1. determinar los rasgos que definen a dichas representaciones compartidas por todos los individuos competentes, sean éstos cancionistas o no⁸⁹,
2. dar cuenta de las peculiaridades que adquieren esas **estructuras y estructuras en proceso** y
3. discernir las razones de los cambios discursivos que se plasman en la práctica.

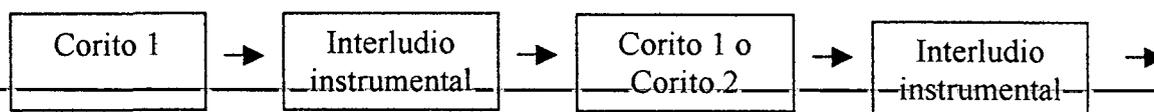
El conjunto de rasgos mínimos que configura la representación social del corito preferido -ejemplo 7- y que responde a la gran mayoría del material analizado, puede ser caracterizado, desde el punto de vista etnomusicológico, como una expresión vocal-

⁸⁹ John Blacking (1973) ha enfatizado la importancia de la audiencia en el proceso completo del hacer música al considerar que el escuchar crítico es parte de la competencia musical al igual que lo es la propia ejecución.

instrumental -una o varias voces con guitarra y/o tambor- con un único sintagma de temática bíblica desarrollado entre cinco y ocho frases melódicas construidas con todos o algunos de los siguientes sonidos: fundamental, 3ra.M, 5ta.J y 8va. Asignaciones de valor estético y asociaciones religiosas, ontológicas, ideológicas y experienciales, por un lado, y factores contextuales, por otro, acompañan y conducen a los actores a poner en acción dicho modelo. Su exteriorización habitualmente responde a la implementación, en ocasiones de manera simultánea, de dos estrategias: una dedicada a la definición de la estructura y otra a generar una estructura en proceso.

4.1 Definición de la estructura: un modelo para armar

Los *wichí* proceden a estructurar sus cantos a través del encadenamiento de varios coritos, por medio de interludios instrumentales, tal como muestra el siguiente esquema:



La cantidad de coritos encadenados, el orden de disposición y la reiteración o no de los mismos dentro de la secuencia total no están preestablecidos y pueden responder, entre otros, a factores situacionales. En este sentido, se puede decir que **la estructura se realiza en la *performance***. El ejemplo 6 corresponde al primer corito de una *performance* realizada en 1994 en la comunidad de La Pantalla durante el comienzo de una alabanza. El tercer pastor fue el primero en entrar al recinto de la iglesia y en iniciar la ejecución del canto acompañado por el tambor. Este detuvo el canto sólo cuando ingresaron un orador y la cantidad de creyentes suficiente como para dar lugar a los discursos.

No hay duda de que el canto con tambor constituyó, en esa oportunidad, una incitación a participar del ritual⁹⁰ –el tambor puede ser oído desde todas las casas del asentamiento, aún desde las más alejadas-, prueba de ello es el hecho de que se mantuvo hasta que llegaron los participantes suficientes como para poner en acción los otros elementos constitutivos del evento: las oraciones y los testimonios. Aunque tampoco hay duda de que existió una voluntad personal del ejecutante de dedicar una considerable cuota de energía kinésica para mantener el canto y percutir el tambor durante un prolongado lapso, estimulada por la posibilidad de alcanzar un estado perceptivo particular que es habitualmente buscado durante los rituales. Asimismo, la cantidad, la elección y la decisión de repetir los coritos en la secuencia total respondió, obviamente, al juicio estético del ejecutante y a la fluidez con que los segmentos venían a su memoria. En este sentido, **la estructura que adquirió el canto surgió como resultado de la tensión entre un factor situacional y otros personales.** También otras contingencias pueden, en oportunidades, incidir en la determinación de algunos parámetros estructurales. He observado que durante los momentos más efusivos de las alabanzas, el primer pastor da indicaciones a los cancionistas para interrumpir o prolongar los cantos a fin de impedir o estimular los estados extáticos que se activan entre los presentes. Fuera de estas instancias, el líder de los cancionistas es quien controla esta variable. El ejemplo 7 constituye uno de los cantos preferidos por los *wichí*, infaltable en las alabanzas, que, habitualmente, se reitera varias veces en un mismo ritual. Este canto está formado por la repetición de un segmento compuesto por un sintagma al que se dedica 8 frases melódicas. Mientras que el texto lingüístico varía en cada segmento, la melodía se mantiene constante y el ritmo presenta leves fluctuaciones acordes al texto. A partir de la observación de varias *performances* de este canto, se deduce que la cantidad de los coritos enlazados y el orden de sucesión de los textos no están prefijados. Mientras que, como dije, el primer pastor y/o el líder de los cancionistas deciden cuándo terminar, la elección del texto que utilizan en cada

⁹⁰ En el pasado, durante la realización de las danzas nocturnas, el tambor de agua cumplía esa misma función (Ruiz 1985).

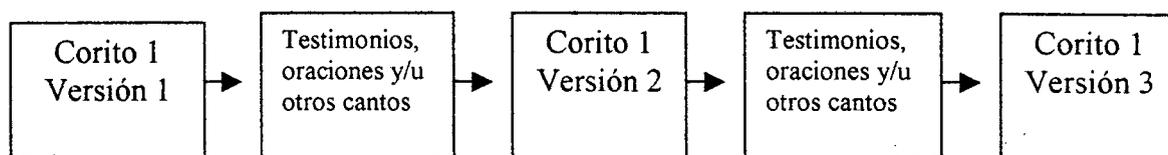
conjunto de 8 frases sólo la decide el segundo. Esto produce un desfasaje en el ataque del canto, ya que el conjunto reacciona recién cuando reconoce el sintagma⁹¹. Pero la situación es aún más compleja. Como ya expliqué, los textos responden únicamente a motivos religiosos: o son extraídos de la Biblia o son compuestos siguiendo su modelo temático y discursivo. Si bien los cancionistas y algunos pastores conocen perfectamente el conjunto de sintagmas disponibles, muchos participantes, decididamente la mayoría, optan por externar en su lugar un silabeo sin significado –tal como era la regla en los cantos de los “antiguos”- o una fusión entre éste y un texto inteligible. También es muy común que diferentes sujetos canten distintos textos y que una minoría intente introducir algunas palabras en *wichí*, principalmente los ancianos y las mujeres que no hablan español. El resultado de todo esto es una yuxtaposición de textos, idiomas y silabeos.

El análisis hasta aquí realizado demuestra que varios parámetros de la estructura de los cantos no están predeterminados ya que es la política de su utilización la que determina buena parte de su hechura.

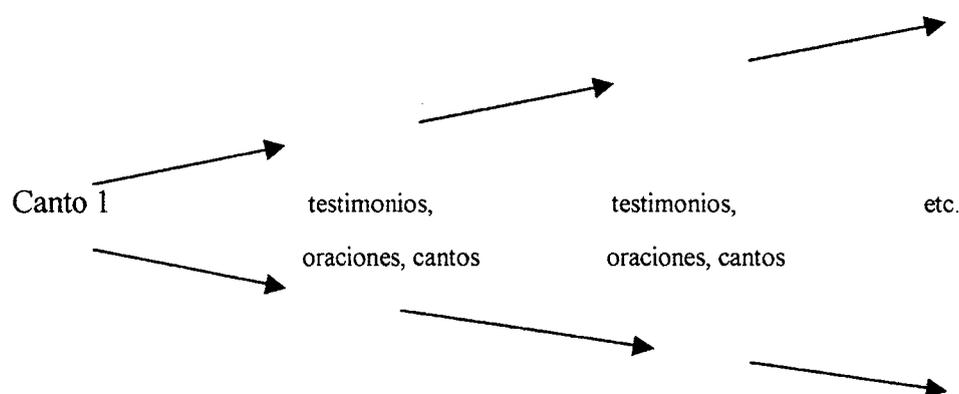
4.2 Una estructura en proceso

Como ya señalé, los cantos más apreciados son ejecutados varias veces dentro de un mismo ritual, ese es el caso del ejemplo 7. Para un observador excesivamente encorsetado dentro de los parámetros de análisis estructuralista de la música occidental, un canto de este tipo puede simplemente consistir en una expresión vocal-instrumental que se ejecuta varias veces dentro de un mismo evento, que presenta algunas variaciones propias de toda ejecución, cuya particularidad se hace evidente a partir del escrutinio de algún tipo de fijación textual. El siguiente gráfico puede dar cuenta del punto de partida de dicha perspectiva:

⁹¹ También durante las danzas nocturnas, que se realizaban antes de la adopción del cristianismo, el conjunto de participantes reaccionaba cuando reconocía la melodía iniciada por el cantor-guía (Irma Ruiz en comunicación personal).



Sin embargo, este abordaje resulta inadecuado si se parte de la idea, expresada en el Capítulo I, de que la música es acción, en la medida que procede a partir del congelamiento y segmentación analítica de los varios momentos en que la estructura se hace presente. Al considerar las distintas instancias de ejecución de un mismo canto como un continuo, como una **estructura en proceso** que se realiza en la *performance* – aunque interrumpido por testimonios, oraciones, himnos y ocasionalmente por la presentación de nuevos cantos a cargo de los conjuntos de músicos más o menos preestablecidos-, se advierten cambios en los siguientes parámetros: texto lingüístico, ritmo, melodía, intensidad, presencia/ausencia de interludios instrumentales, textura, tempo y duración total de la pieza. Este proceso puede ser representado con el siguiente diagrama:



Los cambios producidos son el resultado de la conjugación de varios factores de tipo situacional y personal que suceden durante el ritual, entre los que se pueden identificar: cantidad de cancionistas, cantidad de creyentes⁹², disponibilidad y cantidad de instrumentos musicales, competencia de los músicos, flujo de entrada y salida de participantes, porcentaje de hombres y mujeres, voluntad del líder para provocar los estados extáticos, presencia y cantidad de posesos y duración de dichos estados.

La primera ejecución del corito en una alabanza puede ser realizada por una voz solista con acompañamiento de tambor o, como máximo, por un conjunto de 2 o 3 jóvenes que se acompañan con tambor y guitarra, sin más concurrencia. La situación es completamente distinta después de 5 o 6 horas de desarrollo del evento. En la última ejecución del mismo canto, el conjunto se puede ver considerablemente aumentado. En una oportunidad, he llegado a contar 10 cancionistas con un tambor, 4 guitarras y un sistro. El aumento de cancionistas es siempre progresivo y suelen producirse reemplazos aunque los instrumentos permanecen. Con el resto de los seguidores sucede lo mismo; cuando una alabanza es exitosa, la concurrencia va ingresando paulatinamente hasta llegar a 50-60 personas que colman la casi totalidad del espacio disponible. Este flujo progresivo de participantes y el reemplazo de cancionistas tiene consecuencias en la conformación del evento, de hecho la agenda no está preautada, y en varios parámetros musicales. Cuanto mayor es la concurrencia, más intensa es la negociación en torno a la sucesión y carácter de las partes del ritual y de varios rasgos musicales.

La composición etaria, la distribución por género y la proporción de cancionistas y público tiene consecuencias en la realización del texto lingüístico. Una mayor proporción de ancianos y mujeres y un conjunto de cancionistas pequeño son condiciones favorables para que predomine un silabeo o una fusión de éste con términos *wichí*. En cambio, una mayor proporción de hombres jóvenes y un nutrido grupo de cancionistas son condiciones

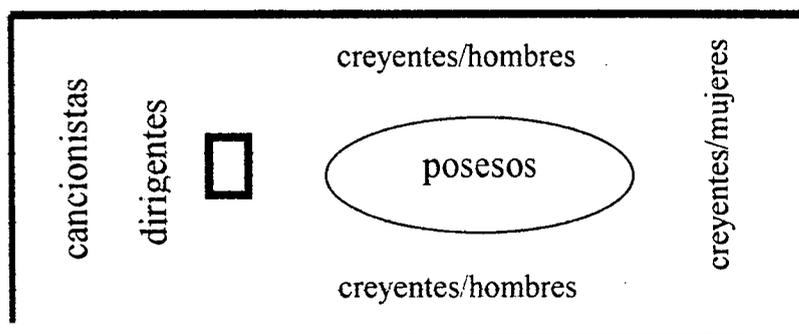
que benefician la actualización de un texto bíblico. Asimismo, cuanto mayor es la diversidad textual de la ejecución más inestable es el diseño rítmico. También la textura es sensible a dichas variables. A mayor cantidad y heterogeneidad del grupo participante se observa una mayor inestabilidad en la melodía, más notoria entre los no-músicos que entre los músicos; de hecho se produce una superposición de los sonidos consignados. La intensidad y el tempo son dos variables sensibles al carácter que va adquiriendo el ritual. Si la cantidad de participantes va en aumento, se producen manifestaciones de glosolalia, danza extática, curaciones exitosas y el gozo se hace presente, el tempo tiende a acelerarse, la intensidad sonora del canto y los instrumentos aumenta y se tiende a producir una emisión vocal abierta. No hay duda de que, en forma paralela a estas variables, hay decisiones tomadas desde las valoraciones estéticas y predisposiciones anímicas de cada uno de los participantes y ajustes grupales de las mismas que también inciden en la determinación de los parámetros mencionados.

En definitiva, lo hasta aquí descrito puede resumirse en tres aseveraciones:

1. varios parámetros musicales se deciden en la *performance*,
2. éstos permanecen sensibles a lo largo de todo el ritual y
3. los sujetos tienen un amplio margen de maniobra para actualizar su idea de corito, lo que genera una amplia diversidad expresiva en **forma simultánea**.

Esta situación le otorga a los actores un extenso abanico de posibilidades para organizar su percepción (Berger 1997). Ante tanta variedad sonora, cada sujeto puede construir su paisaje sonoro de manera personal en función del lugar que ocupa en el recinto. La organización del espacio es una variable importante en este aspecto ya que se producen cambios significativos con sólo girar el cuerpo. En general, existe una organización del espacio ritual que responde al siguiente gráfico:

⁹² Me refiero a quienes no ocupan los roles de dirigentes (pastores, vocales, predicadores), sanadores o cancionistas.



Durante la ejecución de los cantos, el paisaje sonoro será distinto en el espacio ocupado por los cancionistas que en el de las mujeres. Sin embargo, esta distribución se altera cuando se danza y/o cuando se producen manifestaciones de posesión ya que, habitualmente, los posesos tienden a moverse dentro de un espacio circular en el centro del recinto. Las expresiones de posesión son más intensas durante la ejecución de los coritos. Quienes experimentan estos estados no se incorporan con los demás participantes al canto del corito que está siendo ejecutado en ese momento. La posesión se inicia con un leve movimiento corporal seguido, en la mayoría de los casos, de la danza y de temblores y puede llegar al desmayo. Los posesos suelen “hablar en lengua”, jadear y ejecutar cantos de los “antiguos” que se superponen de manera absolutamente aleatoria al canto grupal que se está realizando. Sin duda, estos cantos constituyen otra opción para organizar la percepción.

En suma, los coritos son medios expresivos cuyos dos procesos de estructuración descriptos son concomitantes con el grado de efusividad del ritual. La primera ejecución puede constituir sólo una señal que emiten quienes son los encargados de invitar a participar de la alabanza, en cambio las ejecuciones que se llevan a cabo ya promediado el ritual -con un nutrido conjunto de cancionistas y los otros seguidores-, se convierten en estímulo y canalización de manifestaciones

emocionales y corporales muy intensas. De manera paralela a dicha transformación, que se produce en forma ascendente desde la primera hasta la última ejecución, se realizan cambios en el nivel del discurso musical, ya sea por aumentación, y/o complejización de componentes, o mediante la generación de ambigüedad –como es el caso del texto lingüístico que se constituye como una superposición de textos, idiomas y silabeos distintos. Las transformaciones estructurales son consecuencia de una asignación progresiva de energía proveniente de quienes se van incorporando de manera continua al evento y de quienes, presentes desde el comienzo, deciden involucrarse más y más – cantando más fuerte, más rápido. Este flujo de energía sigue una trayectoria de doble sentido. Tanto los actores canalizan su energía en la práctica musical, como ésta, a través de su incisiva capacidad interpeladora, energiza los cuerpos y mentes de los actores. Lo que equivale a decir, tal como formulé en el Capítulo I, que los sujetos modelan sonidos y los sonidos modelan sujetos.

Como ya fue planteado en el Capítulo I, la práctica musical es un acto de poder y control. En este caso, la manipulación de la energía y las distintas estrategias de controlar el contexto ritual y su concomitante proceso de entextualización (Bauman y Briggs 1990) de las expresiones musicales, pone en evidencia que los sujetos se adjudican distintos grados de autoridad para la acción. En la alabanzas se producen claros intentos por controlar el flujo de energía convergente/divergente que se genera en torno a los coritos. Por un lado, los pastores incitan a las mujeres a recibir al Espíritu Santo, pidiéndole a los cancionistas que prolonguen los encadenamientos de coritos y/o arengándolas danzando a la par de ellas y profiriendo gritos en sus caras y/o confiriendo más energía al evento a través de un mayor compromiso psicofísico con el canto y la danza. Como he explicado, los pastores manipulan la estructura musical en función de controlar –alentar y desalentar- los estados psicofísicos de las mujeres. Por otro lado, también algunos participantes manipulan dicha energía para adquirir un estatus superior dentro del grupo. Es decir, hay una búsqueda del recibimiento del Espíritu Santo no sólo porque el estado psicofísico es concebido como placentero, sino también porque el hecho de tener el don del Espíritu Santo es una marca de diferenciación positiva dentro del grupo.

Asimismo, esto pone en evidencia que la reflexividad performativa es intermitente, ya que los sujetos pueden monitorear el uso que están haciendo del lenguaje musical y/o corporal, tener una actitud activa en cuanto a la manera de organizar el paisaje sonoro, evaluar la situación en términos de interacción social, intentar manipular la imagen que de ellos se construye y, sucesivamente, zambullirse en diferentes estados psicofísicos.

5. Las experiencias psicofísicas

Durante los rituales evangélicos se produce una notable transformación de la emoción y la expresión. En la comunicación cotidiana las verbalizaciones son escasas, discontinuas, con un nivel de intensidad tenue, en oportunidades inaudible para quienes vivimos en otros contextos sonoros⁹³. Es casi impensable una conversación a los gritos, con superposición de hablantes y acompañada de muchos gestos. Dicha forma de expresividad rige en la vida cotidiana y aun en situaciones que para los *wichí* son consideradas límite⁹⁴. Sin embargo, en la alabanzas se produce una significativa visibilización de las demostraciones emotivas y afectivas. Esta transformación es apreciable a lo largo de los tres componentes del ritual -testimonios, oraciones y cantos. Durante los testimonios, los oradores más reputados son aquellos que logran producir un flujo continuo de discurso, hablar fuerte, a veces a los gritos, y con mucha gestualización –

⁹³ También los movimientos corporales son sutiles. En varias oportunidades me sorprendí al descubrir un *wichí* parado detrás de mí, sin haber oído el más mínimo indicio sonoro de su acercamiento.

⁹⁴ Varios autores (Cordeu y de Los Ríos 1982, Barúa 1986, Siffredi y Barúa 1987) han visto en la sociedad *wichí* una significativa estandarización de la emoción y la conducta, y un claro intento por autocontrolar la expresión. No hay duda de que la expresividad *wichí* es, comparada con la que se manifiesta en mi medio cultural, más “sutil”, menos redundante, requiere lapsos más prolongados y no siempre apela en primera medida a las palabras para significar. Pero el hecho de que las formas de expresividad sean distintas a las del antropólogo no implica necesariamente que se trate de un caso de autocontrol, sino sólo de formas de comunicación diferentes, que son de difícil decodificación para el investigador, quien posee herramientas diseñadas para priorizar el plano lingüístico de la comunicación y para hallar en los otros códigos la confirmación, mediante la redundancia, del mensaje.

tal vez como una forma de emular el modelo expresivo de los misioneros extranjeros. Asimismo, en el momento destinado a la oración, se produce no sólo una superposición de hablantes, sino también de habla y canto, de idiomas –*wichí* y español- y de diferentes tipos de cantos –evangélicos y no-evangélicos. También, como ya he explicado extensamente, durante la ejecución de los coritos se produce una amplia diversidad expresiva en forma simultánea. En general, se observa que se intensifica la expresividad y que los cuerpos adquieren un mayor protagonismo -se aproximan, se abrazan, lloran, sudan y danzan.

Los rituales evangélicos les permiten a los sujetos vivenciar dos tipos de experiencias: desagregación y cohesión. Por un lado, cada individuo tiene un gran margen de maniobra para expresar su subjetividad, ya que la alabanza es un ámbito de libertad y experimentación que permite mostrar y experimentar un extenso rango de prácticas y representaciones musicales y corporales y postulados cosmológicos que van desde expresiones propias del ámbito mítico y/o shamánico –la ejecución de un canto pre-evangélico, coreografías de los bailes nocturnos⁹⁵- hasta manifestaciones culturales de la sociedad envolvente – la ejecución de un canto folklórico con texto bíblico, la lectura de la Biblia. Por otro lado, la religión evangélica somete a los sujetos a experimentar las tres modalidades de *communitas* descritas por Turner (1991) –ver Capítulo I. En la medida que el funcionamiento de las iglesias se asienta en un sistema organizativo –aunque ideal, fluctuante y, a veces, efímero- que intenta administrar recursos –humanos, simbólicos, musicales, económicos-, se trata de una *communitas* normativa. A la vez, los sujetos se articulan en torno a un modelo utópico de sociedad cuyo camino se inicia con la conversión y conduce a la salvación de los “hermanos”, es decir, también emerge un estado de *communitas* ideológica. Pero, lo que mantiene vivas estas dos modalidades de *communitas* es el compromiso psicofísico que asumen los participantes durante la experiencia ritual en tanto “hombres entregados en cuerpo y alma” (Turner 1991: 134). La posibilidad que ofrecen los rituales de re-experienciar

⁹⁵ Muchos *wichí* afirman que en las alabanzas se danza “igual que en el baile sapo”.

periódicamente la cultura, es decir, de poner en funcionamiento no sólo la reflexividad performativa (Turner 1987b), sino también la emoción y la expresividad a través de la manipulación de cantos, danzas, textos bíblicos, estados anímicos y muchos otros aspectos, permite a los sujetos acceder a un vivencia interna e intensa del evangelismo. En este sentido, la organización institucional -*communitas* normativa- y el pensamiento utópico -*communitas* ideológica- logran funcionar como instancias cohesionadoras y mantenerse en el tiempo en tanto y en cuanto los sujetos periódicamente se sometan a la experiencia ritual. En las alabanzas se manifiestan claramente varias de las características con las que Turner definió la *communitas* existencial o espontánea: emergencia de un sentimiento de comunión generalizada y potencialmente ilimitada, anulación de algunas distinciones extra-rituales, suspensión del pasado y el futuro, potencialidad para resemantizar y crear símbolos, adquisición de nuevos atributos de los sujetos.

El núcleo generador de la *communitas* espontánea, que acumula y distribuye la energía desde y hacia los sujetos es, como ya expuse, la práctica musical. En torno a la práctica musical se produce la emergencia de estados psicofísicos no ordinarios que son considerados dones que poseen algunos “elegidos”. Me refiero a los “vuelos” terapéuticos, el recibimiento del Espíritu Santo, el “hablar en lengua” -glosolalia-, la danza extática y el gozo. En general, todo rasgo que distinga las posiciones de los sujetos dentro de la organización evangélica es considerado como un don, es decir, como una habilidad recibida directamente de Dios en forma de recompensa por el buen cumplimiento de los preceptos que fija la Iglesia. Además de los mencionados, son juzgados dones la capacidad oratoria, la habilidad para danzar, cantar, ejecutar la guitarra y curar. Otro estado psicofísico particular que no es considerado un don pero que puede manifestarse durante los rituales, es el que producen las intromisiones de los *ahot* en los cuerpos de los sujetos. Habitualmente, para que se manifiesten estos estados es condición necesaria un producto musical efusivo que implica:

- a) un conjunto de cancionistas nutrido que contenga, por lo menos, un ejecutante de guitarra y otro de tambor,

- b) la participación de la mayoría de los presentes en el canto,
- c) un canto de alta intensidad,
- d) un *tempo* que ronde 1:160.

Asimismo, algunos aspectos del espacio parecen estar ordenados en función de favorecer la adquisición de dichas experiencias: recinto cerrado y reducido, y una presencia proporcionalmente numerosa de participantes. Esto ocasiona escasez de aire, saturación del sonido y mucho polvo que se desprende del piso como consecuencia de la danza. Generalmente a este ambiente hay que agregarle la oscuridad, que un rudimentario candil no puede mitigar, dado que la mayoría de los rituales se efectúan de noche; por otra parte, los nocturnos resultan ser mucho más efusivos que los diurnos.

Como ya he adelantado, los sanadores evangélicos, muchos de ellos ex shamanes convertidos, realizan vuelos terapéuticos en un espacio cosmológico equivalente al shamánico a fin de negociar con las teofanías la salud de los enfermos. De manera semejante a lo que sucede en la cosmovisión shamánica –ver Capítulo IV-, la enfermedad y la muerte son interpretadas como la disociación del *-t'isan* y el *-hesek* y/o como el reemplazo de este último por un *ahot*. Estos trastornos son entendidos como el efecto de la acción de los *ahot* que actúan por sí mismos o facultados por un *hayawe*. Pero en el marco de pensamiento evangélico, la enfermedad también puede ser consecuencia del alejamiento de la senda que estipula la Iglesia, es decir, una afección puede ser causada por el incumplimiento de la asistencia regular a las alabanzas y/o por la adopción de conductas reprobadas como el adulterio, la borrachera, el baile y otras.

En ocasiones, los sanadores evangélicos realizan sus viajes acompañados por un personaje bíblico, como lo es el caso de un *wichí* de Colonia Muñiz que dice hacerlo con el Arcángel San Gabriel. Pero nunca por un *ahot*, ya que éstos han adquirido únicamente una valoración negativa como resultado de la acción misionera cristiana y, en especial, a partir de la utilización del término *ahot* en la Biblia para traducir al *wichí* la noción de demonio. A diferencia de los vuelos shamánicos, las travesías terapéuticas

evangélicas se producen en un contexto de canto colectivo. En estos rituales no hay ninguna escenificación ni indexicalización sonora de las acciones que se suceden en el ámbito cosmológico y aun es difícil encontrar pistas que indiquen el momento en que se realiza el vuelo. No es común que los sanadores den a conocer lo sucedido durante el vuelo – y si lo hacen, es a un grupo de personas muy allegadas o a un *outsider*- debido a que algunos creyentes consideran dicha práctica de carácter shamánico y, por lo tanto, contraria a la modalidad evangélica.

Para referirse tanto a las posesiones positivas, por el Espíritu Santo, como a las negativas, por un *ahot*, los *wichí* utilizan los vocablos “tiritar” o “tiritación”, en clara alusión a los temblores corporales que padecen los posesos. Ambas manifestaciones implican un cambio en la percepción y, a diferencia de la posesión que sufre el shamán y del estado que durante los “vuelos” éste y los sanadores evangélicos alcanzan, comprenden un papel muy activo del cuerpo. He observado dos tipos de expresiones corporales a través de las cuales se manifiestan estos estados. En una, el poseso se desprende del conjunto de los danceros, quienes realizan un movimiento consistente en apoyar todo el cuerpo en uno y otro pie alternadamente, levantando en cada caso el opuesto, para iniciar una danza circular que en ocasiones adquiere un *tempo* ascendente hasta que el individuo rueda por el suelo. Esta danza extática es acompañada de un jadeo continuo causante de lo que en medicina se denomina síndrome de hiperventilación. Es de resaltar que la danza seguida de desmayos también formaba parte de los episodios de la iniciación shamánica, interpretados en esa instancia como la consecuencia de la intromisión violenta del *ahot* en el cuerpo del iniciando (Califano 1976). El otro caso se manifiesta, generalmente entre quienes no danzan, con un aumento del ritmo cardíaco y un temblor corporal generalizado, muchas veces seguido de una serie de expresiones verbales, incomprensibles para el resto de los participantes,

fenómeno que se conoce como “hablar en lengua” o “glosolalia”⁹⁶. Al igual que en el anterior, estos episodios pueden concluir con el individuo yaciendo sobre el piso.

Las personas que han sido poseídas por un *ahot* durante la realización de los rituales evangélicos, han descrito una sensación de miedo y sordera, y de pérdida de la conciencia plena de su ubicación temporal y espacial⁹⁷. Mientras que las posesiones negativas deben ser curadas o de lo contrario la teofanía puede conducir al poseso a la muerte, en las positivas, una vez que un individuo ha sido poseído por el Espíritu Santo, el estado puede ser fácilmente provocado en futuras instancias rituales. La cura de las posesiones negativas consiste en danzar y cantar sobre el poseso, “meta cantando sobre él hasta que se levante”⁹⁸. A pesar de que cualquier *wichí*, fuera del contexto ritual, puede establecer caracteres diferenciales entre una posesión positiva y otra negativa, no siempre hay acuerdo, ante un caso concreto, sobre cuál de los dos tipos se ha manifestado. Es habitual que los sujetos que fueron poseídos tiendan a negar todo contacto con un *ahot* por temor a ser marginados por sus pares:

“... esos temblores [...] a mi me da cuenta que [...] no [...] es el espíritu de Dios. No sé. Porque tiritando y agita mucho el corazón, y cuando está bien agitado el corazón se empieza a tiritar [...]. Esos son los ayudantes de los *hayawe*, que tenían esa gente unida que están tiritando [...] Entró al bailarín a agitar el corazón y se empieza a tiritar. Pero si fuera un *hayawe* en medio se puede preguntar al espíritu [...] y ahí se contesta Pero en la iglesia, en el

⁹⁶ Para un caso de glosolalia entre los *wichí* ver Messineo 1988; para un visión más amplia del fenómeno ver Jakobson y Waugh 1987.

⁹⁷ Es de resaltar que solamente he visto mujeres alcanzar estos estados, aunque potencialmente los hombres también pueden acceder a ellos. Los *wichí* explican esto diciendo que las mujeres se enferman más que los hombres porque son más débiles.

⁹⁸ Rouget (1977) ha señalado el efecto ambivalente que se le asigna a la práctica musical sobre estos estados; por un lado opera como estímulo disparador del fenómeno, por otro se la utiliza para neutralizar sus efectos.

culto nadie habla con el demonio [...] Pero parece que ese movimiento o esas aflicciones que tienen los bailarines parece que, produce también esos espíritus inmundos. Eso digo yo. Pero [...] los otros unidos no dicen así, como está diciendo yo. A ellos le duele cuando yo digo así, le duele porque [...] temían que a lo mejor los otros no le quiere más. ¿Pero por qué no le van a querer más?”.

(Pergamino Sánchez, 1994)

Inclusive, simultáneamente a esta polarización, parecería subyacer una actitud de atracción hacia los dos tipos, tal vez equiparable a la disposición que adoptamos hacia las acciones que en nuestra sociedad cumplen una función catártica⁹⁹.

Para los *wichí*, 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 se puede alcanzar danzando, realizando tenues movimientos corporales, o estando completamente inmóvil. En ocasiones, los cuerpos entran en limitados contactos

⁹⁹Elmer Miller, al referirse a la experiencia evangélica toba, diferencia entre dos estados que denomina trance y éxtasis. El primero “...es inducido por la danza extática, hasta que el individuo cae al suelo en una liberación catatónica de la respuesta voluntaria a su medio ambiente...experimenta una liberación de la sensación, sus músculos quedan rígidos y su postura fija. La respiración se hace más lenta y menos profunda,...Durante este período se pierde todo contacto voluntario con el medio, se suspende la actividad simbólica ordinaria del individuo, y queda libre para relacionarse directamente con la ‘realidad’ cósmica” (1979: 153). En relación con el éxtasis argumenta que “...es posible sin llegar hasta el trance mismo. Esto es, en la danza el individuo experimenta una enorme liberación de la tensión, de tal manera que es ‘limpiado’ del control asociado con la existencia ordinaria. En este estado es posible recibir visiones sin entrar en el trance propiamente dicho, con sus características catatónicas” (1979: 153-154).

que constituyen demostraciones de afecto. Asimismo, para algunos *wichí* se produce en el momento en que el cuerpo recibe al Espíritu Santo, aunque admiten que se trata de una sensación diferente a la descripta.

“... si yo tengo ese gozo que me tiritita a mi y quería gozar más, más, más Jesús glorificando a Jesús: [...] ‘Jesús, ayúdame, mande el espíritu’. Y después viene a mi el espíritu y me queda agitando el corazón, después tiritando. Me gusta más. Entonces yo sigo bailando y al último yo no aguanto más, me caigo al suelo muerto, duro ...”.

(Pergamino Sánchez 1994)

El gozo, al igual que los vuelos shamánicos, las posesiones y la danza extática, se encuentra claramente asociado a la práctica musical:

“Bueno, lo que sirve el músico es para acompañar uno que está gozando. Entonces porque ahí tiene que usar instrumento para gozar y para alabar a Dios. Por eso muchos jóvenes le gusta la música y ese que le gusta la música le gusta todo lo cosa, y para cantar para gozar. Entonces para que de más más se levanta voz de más para gozar de más la persona [...] por eso lo jóvene necesita el músico, y lo jóvene cuando uno joven no tiene músico dice que no puede gozar. Ese es trabajo al juventud, los jóvenes, y nosotros somos ancianos y no necesitamos así nomas, si tiene que curar tiene que cantar sólo, lo que sea, tiene que hacer juntar así un grupo. Bueno claro porque el gozo es para alabar, tiene que alabar por Dios [...] tiene instrumento, tiene acordeón¹⁰⁰ (?), bocina o todo eso lo que tiene que usar [...] para alabar a Dios. Por eso dice la Biblia [...] salmo 150¹⁰¹ dice así

¹⁰⁰He oído a otros *wichí* utilizar el término “acordeón” para referirse a la guitarra.

¹⁰¹Salmo 150

¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario, alabadle en su majestuoso firmamento.

tiene que usar instrumento para alabar. Por eso ahora la Iglesia Unida ocupa eso para alabar a Dios, para que acompañar [...] para más alto el gozo por eso es lo que necesita el músico....”.

(José Aranda, primer pastor de la I.E.U. de Colonia Muñiz)

Nuevamente, vemos que la práctica musical en el marco de las Iglesias evangélicas, al igual que en el contexto de los rituales shamánicos, constituye el medio a través del cual los individuos articulan una buena parte de su experiencia, tanto extracotidiana –ritual- como cotidiana. Tal como planteó Gilbert Rouget (1977), la práctica musical evangélica, al ser una expresión colectiva, permite, a diferencia de la música shamánica, socializar los estados psicofísicos ligados a ella¹⁰².

Alabadle por sus hazañas, alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza.
Alabadle al son de las trompetas, alabadle con el salterio y la cítara.
Alabadle con tímpanos y danzas, alabadle con cuerdas y la flauta.
Alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos resonantes.
Todo cuanto respira alabe a Yavé. ¡Aleluya!
(Nacar Fuster-Colunga Cueto 1977: 814).

¹⁰² “...possession music is to be considered as a technique..... to socialize transc. “ (Rouget 1977: 238).

Capítulo VII

Conversión y re-experiencia

1. De la multiplicidad de los contextos a la condensación de la experiencia

Como expuse en el capítulo III, antes de que el proceso evangelizador condujera a una valoración negativa de las formas propias de vida y el consecuente abandono de muchas expresiones culturales, los *wichí* contaban con varias instancias de participación colectiva, como los bailes nocturnos, las reuniones de hombres para beber y cantar, las fiestas de la algarroba, las sesiones terapéuticas de los *hayawe*, los convites en torno a la instauración de las alianzas matrimoniales, los juegos colectivos y, antes de que se produjera la pacificación del área, los encuentros pre y post bélicos. En otras palabras, en el pasado, la cultura *wichí* generaba diversas posibilidades de agregación de los sujetos, es decir, cada actividad colectiva contaba con un tiempo exclusivo en el cual se conformaba un contexto particular para la acción. En el presente, más allá de esporádicas reuniones destinadas a discutir asuntos relacionados con los proyectos de promoción que proponen las Organizaciones No Gubernamentales o a consensuar el apoyo a uno de los dos partidos políticos mayoritarios durante la contienda electoral, los rituales evangélicos constituyen los únicos encuentros regulares en los que participa un alto porcentaje de la población del asentamiento y en los que se congregan los sujetos sin distinción de edad o género¹⁰³.

Si en el pasado la cultura *wichí* conformaba disímiles contextos a partir de los cuales reproducir la sociedad, por lo contrario, en la actualidad, logra condensar en un sola instancia, la alabanza, una considerable diversidad de experiencias. El evangelismo constituye claramente no sólo un punto de inflexión en el desarrollo de la historia de los *wichí*, sino también un ámbito en el que convergen y divergen representaciones y prácticas del pasado e imágenes del futuro. Por un lado, varias prácticas y concepciones

¹⁰³ Inclusive, los temas relacionados con las ONGs también pueden ser tratados durante las alabanzas.

previas a la emergencia del evangelismo, que habían sido combatidas por los pastores anglicanos, son re-experimentadas en los rituales. Asimismo, tal como expuse en el capítulo VI, una peculiar evaluación del pasado es llevada a cabo desde las creencias evangélicas del presente. Por otro, una imagen del futuro, como el momento de la salvación para quienes no se aparten de la senda evangélica, prescribe una forma de actuar y pensar en el presente. En un lapso que apenas excede las dos décadas, los *wichí* han conseguido, en torno a las prácticas evangélicas, crear un espacio en el cual re-experimentar, re-significar y/o re-contextualizar las concepciones del mundo, la salud, la enfermedad y la terapia que se difundían y validaban principalmente mediante las actividades shamánicas –ver capítulo IV-, junto con las nuevas creencias que llegaron de la mano de los misioneros extranjeros –anglicanos, católicos, pentecostales, menonitas– fundamentalmente a través de la traducción, divulgación y enseñanza de la Biblia.

A partir de la fusión de estas dos vertientes religiosas, muchos aspectos de la vida social se dirimen en las alabanzas evangélicas. El espacio ritual es el ámbito de la “sanidad”, de la constitución del liderazgo, de la puja política entre jóvenes y adultos, de la conformación de una identidad étnico-religiosa que pretende constituirse en un emblema frente a la sociedad blanca –capítulo V-, de la seducción y la constitución de parejas, de la exposición de los cuerpos, de la reafirmación de las distinciones de género, de la búsqueda del placer –gozo. También, es el ámbito en el que se instituyen varios roles sociales – pastor, diácono, dirigente de alabanza o de danceros, cancionista, portero-, cuyas asignaciones de prestigio y autoridad trascienden el marco de las prácticas religiosas¹⁰⁴.

¹⁰⁴ El prejuicio religioso ha impedido a muchos agentes del Estado y promotores sociales de las Ongs, a veces ligados de una u otra manera al catolicismo, reconocer como interlocutores válidos a los líderes de las Iglesias Evangélicas. En general, para la sociedad blanca circundante, los *wichí*, al igual que muchos otros grupos aborígenes, además de seguir siendo “indios”, se convirtieron en “fanáticos religiosos” y cargan con todos los juicios descalificatorios que la sociedad le asigna a las “sectas”. Las declaraciones de un obispo católico argentino son elocuentes al respecto. Para Monseñor Joaquín Piña (1995) las sectas “... están provocando una disgregación de la sociedad en todos sus aspectos” (174), “... tienen poquísimo que ver con nuestra cultura autóctona.” (174), “Son totalmente alienantes.” (174), “prometen cualquier cosa menos construir una sociedad mejor...” (175), “... los miembros ... viven una constante evasión o

Asimismo, el evangelismo genera una dinámica de movimiento que permite un flujo constante de recursos entre los distintos asentamientos; constituye un conjunto de conductos virtuales mediante los cuales circulan sujetos, textos –Biblias, himnarios, cuadernos con textos de canciones-, símbolos y música –coritos, casetes, instrumentos.

En síntesis, en el marco de las prácticas evangélicas, los *wichí* logran poner en contacto pasado, presente y futuro, generar un punto de articulación con la sociedad blanca y concebir un principio de integración de su mundo. Sin duda, el evangelismo, en tanto organización institucional y pensamiento utópico, estructura el universo *wichí*. Una condición necesaria de esta estructuración es el sometimiento periódico a la experiencia ritual. Los *wichí* celebran, reproducen y corporizan su versión de la utopía evangélica a través de las diferentes posibilidades de *performance* que ofrece la alabanza: oratoria, danza, danza extática, curación, posesiones, glosolalia, gozo. A su vez, para que esto sea factible, es imprescindible **jugar con sonidos**, aunque, por supuesto, también con palabras, movimientos y posturas corporales. El lugar de la práctica musical es tan destacado que la ausencia de músicos determina decididamente la suspensión del ritual.

Las alabanzas comienzan y finalizan con coritos; asimismo, los momentos más efusivos y varias experiencias psicofísicas se producen, también, durante las expresiones musicales colectivas. La práctica musical no sólo es, como ya manifesté, un núcleo que acumula y distribuye la energía desde y hacia los sujetos durante el estado de *communitas* espontánea (Turner 1991), sino también, la condición necesaria del éxito de la convocatoria evangélica. Si se admite que el evangelismo estructura a la sociedad *wichí*, también hay que admitir que **las prácticas musicales estructuran, en varios aspectos, al evangelismo**. En función de dar cuenta de la capacidad estructurante que adquirieron las prácticas musicales y de la condensación de experiencias del pasado y del presente que se produce en las alabanzas, analizaré, en primer término, el cambio musical operado a partir

alienación...” (175), “... son... tremendamente propensas al pesimismo y la fuga...” (175), “... llevan a la despersonalización y en muchos casos al desarraigo familiar” (176), “... se trata de fanatismo religioso” (177). En definitiva para este observador las sectas son para quienes sucumben ante ellas “... como el ‘opio del pueblo’ del que habló Karl Marx” (175).

de la conversión de algunos shamanes al evangelismo, contrastando las características de la experiencia musical shamánica con la evangélica –capítulos IV y VI- y, en segundo término, intentaré buscar indicios en las alabanzas, de prácticas musicales que estaban vigentes antes de la adopción del cristianismo –capítulos III y VI.

2. De *hayawe* a sanador evangélico

Después del deceso sucesivo de varios shamanes en el transcurso del año 1996, el último sobreviviente sufrió una afección física que interpretó como una señal para convertirse al evangelismo. Por unos cuantos días se sometió a la acción terapéutica de una sanadora evangélica y, al cabo de un tiempo, se bautizó ante la mirada sorprendida de numerosos fieles. Siguiendo las reglas de dicho pasaje, se deshizo de sus instrumentos sonoros -cascabeles, sonajeros, silbatos y tambor- y atuendos -vincha con plumas de suri y fajas. En varias de las instancias de sanación compartió la terapia con quienes, apenas un año atrás, se habían entregado a transitar una narrativa que él les había provisto a través de profusos índices musicales y de unos pocos movimientos corporales –ver capítulo IV- con el fin de desembarazarse de un *ahot* y/o recuperar su *-hesek* externado.

Antes de que el último *hayawe* se convirtiera, muchos asentamientos disponían de dos alternativas terapéuticas, en superficie, antagónicas: shamanismo y evangelismo. En general, los enfermos recurrían sucesivamente a ambas terapias, en caso de que se frustrara el primer intento¹⁰⁵. A pesar del animoso cruce de descalificaciones entre shamanes y líderes evangélicos, existían varios aspectos afines entre las dos modalidades terapéuticas debido a que, de una u otra manera, casi todos los sanadores evangélicos provenían de las huestes shamánicas ya que, o habían ejercido como *hayawe* o habían sido parcialmente iniciados en su juventud, o habían tenido una relación de parentesco con un shamán de quien habían asimilado sus técnicas. A medida que el evangelismo se fue afianzando, los

¹⁰⁵ También, a menudo, solían asumir complementariamente el rol de “pacientes” de la medicina que, en extremo deficiente, la sociedad blanca les ofrecía -y aún lo hace-, a través del hospital.

hayawe progresivamente optaron por convertirse y adaptar sus técnicas diagnósticas y terapéuticas al nuevo contexto religioso.

2.1 Continuidad y ruptura

Shamanismo y evangelismo compartían, en gran medida, la cosmología, la noción de persona, la interpretación de la enfermedad y la salud, y un conjunto de técnicas diagnósticas y terapéuticas. Afecciones, como la pérdida del *-hesek*, una mordedura de serpiente, desequilibrios del ecosistema provocados por la sequía o el exceso de lluvias, la dificultad para conseguir sustento -ya sea en el monte o en la ciudad- o cualquiera de las enfermedades reconocidas por la medicina de la sociedad blanca, podían conducir al afectado a acudir, tanto a un *hayawe*, como a un sanador evangélico. Un recurso disponible, tanto para el shamán como para el sanador evangélico, era la realización de un viaje a fin de negociar la salud del enfermo con el *ahot* causante de la dolencia. Diversas descripciones de esos viajes muestran una misma topografía cosmológica. Es sugestivo que en varias oportunidades los sanadores evangélicos relataran haberse encontrado con partidas de shamanes o con sacerdotes católicos durante sus viajes.

La terapia shamánica consistía en la extracción de diversos objetos del cuerpo del enfermo -que se consideran, aún hoy, introducidos por los *ahot* u otros shamanes-, la búsqueda y restitución de un *-hesek* perdido, o la negociación con un *ahot* invasor que podía ir desde un intento persuasivo hasta una lucha abierta. En todos los casos, el shamán recurría a sus *ahot* auxiliares mediante el canto. Los sanadores evangélicos, además de lecturas bíblicas y enérgicas súplicas a Dios, aplican una técnica de neto origen shamánico, como lo es el uso de las manos para detectar y expulsar el mal del cuerpo del enfermo. La afección se interpreta como consecuencia de un distanciamiento de la senda evangélica, pero también, al igual que en la diagnosis shamánica, es explicada como un daño causado por un tercero, generalmente un *ahot* o un shamán. De ahí que habitualmente la cura finalice con la extracción -típicamente shamánica- de elementos extraños del cuerpo del enfermo, que se consideran enviados por los agentes agresivos, los que son recogidos a los pies del enfermo y encerrados en un trozo de tela blanca o entre las páginas de la Biblia.

Si bien se mantiene en vigor la idea de un mundo ordenado en numerosos ámbitos sociales -de los cuales uno corresponde a los humanos-, cada uno formado por un “señor” y sus “subordinados” (Braunstein 1977), para algunos pastores evangélicos el Dios cristiano aparece en la cúspide de dicho ordenamiento. El pensamiento evangélico ha producido, además, una resemantización de las teofanías *ahot*. Para los *wichí*, los *ahot* continúan acechando a los humanos y la manera de despojarse de ellos consiste en persuadirlos y/o enfrentarlos abiertamente durante las alabanzas. Al haber adquirido únicamente un carácter negativo, fueron descartados por completo como auxiliares terapéuticos. La distinción es muy clara al respecto, para los evangélicos los shamanes “trabajaban con los demonios”, mientras que los sanadores evangélicos “trabajan con Dios”. Pero la ruptura con el shamanismo, al producirse la conversión, se manifiesta en forma patente en sus prácticas musicales. Además, se evidencia en la valoración que hacen de las mismas los líderes de uno y otro bando: para los shamanes los cantos evangélicos eran inocuos, para los evangélicos las expresiones musicales shamánicas son eficaces aunque su manipulación es temida. De esta manera, los shamanes que se convirtieron al evangelismo debieron deshacerse de sus recursos musicales, en otras palabras, **ningún canto, ni instrumento musical shamánico pudo sobrevivir a la conversión. Los coritos, y con éstos la Biblia –como palabra cantada-, la guitarra y el tambor de doble parche, monopolizaron el nuevo paisaje sonoro.** Pero ¿por qué al producirse un cambio de significado de los *ahot*, las expresiones musicales ligadas a ellos fueron completamente abandonadas, en vez de preservarse –con o sin transformaciones en el plano del discurso musical- y asociarse al marco de significación evangélico, mientras que otros componentes sobrevivieron a la conversión?

2.2 Las razones del nuevo paisaje sonoro

El grado de identificación que se estableció en el pensamiento shamánico, entre una teofanía y su canto correspondiente, es un dato esencial para responder el interrogante planteado. En primer término, no hay que perder de vista el lugar fundamental que ocupan las teofanías dentro de la ontología y cosmología *wichí*; para lo cual es necesario comprender la díada *wichí/ahot* –humano/no humano-, la noción dual de persona y las

concepciones de la salud y la enfermedad, tal como fueron desarrolladas en el capítulo IV. En segundo término, se debe tener en cuenta el aspecto experiencial de la relación que establecían los shamanes con las teofanías. Durante la *performance*, los shamanes producían una vivencia de máxima proximidad con sus *ahot* ayudantes y, aunque en menor medida, también con los *ahot* atacantes. El cuerpo del shamán era el medio por el cual los *ahot* transitaban –entraban y salían- y se expresaban –dialogaban entre ellos y con el shamán. **El *hayawe* producía una re-experiencia corporal de la ontología y la cosmología *wichí*.** Los *ahot* atravesaban los cuerpos de los *hayawe*, “materializados” en canto y discurso. El canto, convocaba y, a la vez, designaba al *ahot*, es decir, la expresión vocal funcionaba como un apelativo y su indivisibilidad con la teofanía era de carácter metonímico. En este marco de creencia y de re-experiencia corporal de los postulados ontológicos y cosmológicos, la llegada de un discurso antishamánico, que se generó en el contexto de la adhesión a la Iglesia Anglicana, produjo una desarticulación entre las teofanías y su forma de exteriorización. La porfía de los misioneros cristianos en homologar a los *ahot* con la imagen occidental del demonio y la introducción de la idea de Dios, dislocó la concepción diádica *wichí-ahot*. Al acentuarse el carácter negativo de las teofanías, quedando desacreditadas rotundamente como auxiliares terapéuticos, se jaqueó el código, intrincablemente unido a ellas: el canto. El cambio de interlocutor válido en las sesiones terapéuticas -los *ahot* en el shamanismo, Dios y el Espíritu Santo en los rituales evangélicos- estimuló la emergencia de un terreno propicio para una transformación en la práctica musical. Por consiguiente, si el evangelismo cerró las puertas a los *ahot* –al menos en su faz positiva-, también debió hacerlo a su más clara forma de expresión: los cantos.

La consideración de otros aspectos de orden político puede ayudar a comprender el abandono de las expresiones musicales shamánicas. Durante las primeras décadas de la prédica cristiana, el shamanismo fue el blanco predilecto de la censura evangelizadora. Los misioneros ingleses vieron en los shamanes a sus más férreos oponentes e interpretaron, con cierto grado de razón, que constituían el pilar de las creencias religiosas de la sociedad *wichí*. Si bien en un primer momento las prácticas shamánicas sobrevivieron en el monte,

a espaldas del ámbito misionero -y tal vez hayan resurgido temporariamente durante la década de 1980 de manera concomitante con el ocaso de la misión inglesa-, el cristianismo logró asestar el primer golpe al sistema religioso. La misma dirección adoptó la arenga que, a través de los *toba* y los *pilagá*, llegaba de los misioneros norteamericanos que, desde la década de 1940, se habían asentado en la provincia de Chaco. Ambos discursos confluyeron en el evangelismo logrando que, en la conversión, la censura -y/o autocensura- actuara con mayor éxito en los aspectos más visibles y audibles de las prácticas shamánicas, afectando tanto sus componentes icónicos -instrumentos musicales, atuendo- como auditivos -cantos y toques instrumentales. Es decir, **invisibilidad e inaudibilidad constituyeron dos estrategias que formaron parte del enmascaramiento que le permitió a los shamanes ingresar a la arena evangélica.**

Asimismo, el rasgo aglutinador y estructurante que fue adquiriendo la práctica musical evangélica actuó como freno a la música shamánica que, además de ser temida, no brindaba ninguna posibilidad de transformarse -ni en términos ideacionales ni musicales- en un medio de uso colectivo. Es decir, la tensión entre música shamánica y música evangélica tuvo como trasfondo otra tensión de carácter más sociológico entre individualismo shamánico y colectivismo evangélico. Así, en la conversión, el shamán debió resignar gran parte de sus recursos de uso exclusivo, que chocaban con el carácter colectivo del ritual y de la estructura organizativa de las Iglesias. Las estrategias de invisibilidad e inaudibilidad implementadas por los shamanes que se convertían, se desarrollaron en forma paralela a un significativo aumento de la visibilidad y la audibilidad¹⁰⁶ de otros seguidores: los jóvenes cancionistas.

En efecto, el progresivo florecimiento del evangelismo no sólo generó una pugna interna por el liderazgo y un polo de poder enfrentado con otros líderes como los pastores anglicanos, los punteros políticos y, en especial, los shamanes que no se habían convertido, sino también engendró un espacio de creciente participación de los jóvenes, quienes se

¹⁰⁶ Tomo el término prestado de Pieter Remes (1999).

vieron atraídos por la actividad musical. Los cargos que componen la estructura organizativa de las Iglesias Evangélicas involucran a una alta proporción de los residentes de los asentamientos. Como expuse en el capítulo anterior, en los sitios en los que arraigó con mayor intensidad, casi la totalidad de los jóvenes, como músicos formados o como aprendices, integran las filas de los cancionistas. En derredor de la actividad musical se conformó un núcleo de jóvenes que puja por ocupar un lugar destacado dentro de la escena social y religiosa.

Las formas de adquisición y circulación de los coritos entre los conjuntos de cancionistas estables y solistas¹⁰⁷, que evidencian una alteración significativa con respecto a la modalidad pre-evangélica descrita en el capítulo IV, y que dan cuenta de un peculiar proceso de socialización, constituyen un pivote en torno al cual se conectan, jerarquizan y adquieren poder los jóvenes. En teoría, cualquier género musical puede constituirse en soporte para que los cancionistas compongan un corito. El procedimiento de creación más usual consiste en adoptar lo que los *wichí* llaman un “ritmo folklórico” —que implica, como mínimo, un esquema rítmico y una secuencia armónica determinada de los géneros que componen lo que se conoce como “música folklórica- y componer una melodía con un texto bíblico. En los últimos dos o tres años, nuevos géneros e instrumentos musicales comenzaron a resonar en la escena musical evangélica. Por ejemplo, el conjunto *Cristo Vive* de Lakhawichí¹⁰⁸, creado y dirigido por músicos *wichí*, que también integró en su formación inicial a un *pilagá* y en la actualidad a dos *toba*, ha incorporado un nuevo estilo musical que, tanto los *toba* como los *pilagá* y *wichí* denominan “cumbia evangélica”. Se trata de un estilo que incluye géneros e instrumentación característica —en el caso de este grupo con tres teclados logran simular

¹⁰⁷ No me refiero a los cantos de ejecución asidua y colectiva, ya descritos en el capítulo VI, sino a los cantos que componen los cancionistas y que suelen presentarlos durante las alabanzas.

¹⁰⁸ Hasta hace unos pocos años, los integrantes pertenecían a la Iglesia Anglicana.

los sonidos de bajo, batería y diversos instrumentos de percusión- de lo que se denomina en la sociedad blanca “música tropical”¹⁰⁹.

Además de la emergencia de un fuerte protagonismo de los jóvenes, no hay duda de que el evangelismo facilitó, con el trasfondo de una moral estricta - en mayor medida entre los *toba* y *pilagá* que entre los *wichí*-, una apertura hacia la estética de la sociedad envolvente que no se produjo por ninguna otra vía. Aunque resulte paradójico, frente a la supuesta cerrazón que propugna el evangelismo, la adhesión a él funciona como un anticuerpo que inmuniza a sus fieles permitiéndoles apropiarse de expresiones consideradas “mundanas”, pertenecientes a la sociedad envolvente. En sentido amplio, todo género musical ajeno es considerado “diabólico”, pero la manipulación de uno de sus componentes, el texto, invierte su significado más allá de su estructura musical. En otras palabras, el texto bíblico neutraliza el carácter negativo de las músicas no religiosas y facilita su apropiación y uso dentro de las prácticas evangélicas. El evangelismo no sólo instituyó una serie de canales virtuales que integran el mundo *wichí*, sino también generó un puente con la sociedad blanca. Paradójicamente, a un discurso de cierre le corresponde una acción de apertura. El reemplazo de la práctica onírica por la conjunción de un género folklórico con textos de la Biblia, permitió un acrecentamiento notable de la producción de los cantos y, sobre todo, una socialización de la práctica. Digamos que los jóvenes lograron hacerse presente en el nuevo escenario político-religioso a partir de la elaboración de una estrategia de audibilidad para la cual fue necesario disponer de un mecanismo de creación y circulación de cantos que fuera accesible a todos y que permitiera a cada individuo decidir la cantidad y el momento de creación de las expresiones vocales.

La circulación de los cantos también contribuye a generar un peculiar proceso de socialización. Los cantos pasan de mano en mano sin restricciones; cualquier

¹⁰⁹ En torno a estos nuevos géneros musicales, se empieza a discutir la posibilidad de incorporar el baile, “como lo hacen los blancos, pero sanamente”.

cancionista puede hacer uso de cualquier canto sin que esto produzca recelo, de hecho circulan sin indicación de su autor. Cada cancionista posee un cuaderno donde anota los textos, tanto los que él compuso como los que recogió de otras fuentes, sin ninguna referencia al lenguaje musical de los mismos. La fijación de los textos va acompañada de una manifiesta valorización de la palabra escrita y del idioma español en el cual están escritos la gran mayoría. El intercambio y las grabaciones de casetes constituyen otras formas de circulación de los coritos. Es frecuente que los cancionistas graben durante las alabanzas las secciones de música, en especial en aquellos encuentros en los que participan músicos invitados de otros asentamientos. Los casetes pasan de mano en mano y se copian hasta que el deterioro de las cintas provoca prácticamente la desaparición de la señal sonora. En algunas casas, los reproductores suenan de la mañana a la noche y sólo se detienen a falta de pilas. Los jóvenes escuchan y aprenden a ejecutar los coritos grabados; muchas veces intercambiando melodías y textos o componiendo una melodía propia para un texto creado por otro cancionista y viceversa. El evangelismo modificó no sólo las prácticas musicales que estaban ligadas a la terapia, sino también, en conjunción con la tecnología del casete, transformó el paisaje sonoro cotidiano en los asentamientos: al medio acústico del ecosistema abonado por los innumerables sonidos que emiten aves, insectos y animales domésticos y montaraces, se superponen las melodías de los coritos y la palabra cantada de la Biblia.

Pero el casete comienza, paulatinamente, a ocupar otro lugar dentro de la escena musical evangélica. El máximo anhelo de los jóvenes que pretenden trascender el ámbito de la iglesia local con su actividad musical y adquirir un estatus superior dentro del conjunto de los músicos, es editar un casete comercial que contenga parte de su repertorio. Estos son editados en Pozo del Tigre o en la ciudad de Formosa y, antes de la devaluación de la moneda argentina, eran copiados en Asunción, Paraguay. Los casetes son vendidos por los propios músicos durante los asiduos encuentros festivos que componen el calendario evangélico o en ocasiones de las visitas que realizan periódicamente a los distintos asentamientos. A diferencia de lo que sucede entre los

toba y los *pilagá*, éste es aún un proceso incipiente¹¹⁰. Para los *wichí*, el modelo de músico ideal lo encarnan los cancionistas *toba* y *pilagá*, cuyo éxito se patentiza en la realización de “giras”, en la incorporación de nuevos instrumentos como acordeones, órganos y guitarras eléctricas y, en especial, en la edición de casetes.

En síntesis, la práctica musical no sólo es, como señalé más arriba, la condición necesaria para el éxito de la convocatoria evangélica, sino también, la condición necesaria para la ebullición de los jóvenes. En torno a la creación de coritos, la circulación de casetes y las giras por las iglesias, se movilizan –en términos espaciales y sociales- los cancionistas y gracias a ellos se tienden puentes que integran el mundo *wichí* y lo conectan con la sociedad de los blancos. El tránsito de cancionistas no sólo va acompañado de textos, símbolos y música, sino también de valoraciones estéticas –sobre lo que es considerado propio y ajeno-, postulados ético-religiosos, conocimientos técnicos –musicales en general, técnicas de digitación y afinación de la guitarra- y, también, una imagen del cancionista ideal, que no sólo implica una habilidad particular como músico, sino también movimientos y posturas corporales específicos, y capacidad oratoria para “dar testimonio”. A su vez, este flujo constante de jóvenes dinamiza el intercambio de diversos recursos –compra, venta, y/o canje de artesanías, ropa, herramientas, productos

¹¹⁰Entre los *toba* y *pilagá*, la edición de casetes se ha convertido en una verdadera euforia. La edición y circulación de casetes operan como un motor que imprime una energía ininterrumpida a las actividades musicales, a la expansión del evangelismo y, por ende, a la ampliación de la permeabilidad del límite étnico. Entre los músicos se observa la emergencia de un cierto profesionalismo -con el cual surge por primera vez una nítida distinción entre ensayo y actuación y una estimación positiva de la imagen fotográfica que se utiliza en la portada de los casetes-, un aumento considerable de su estatus más allá del ámbito de influencia local, acompañado por una incipiente comercialización de la práctica y es esperable, también, que se genere lentamente una diferenciación entre compositor e intérprete. Asimismo, el casete acentuó la transmisión de la música fuera del contexto ritual, a la vez que trascendió y flexibilizó el límite étnico generándose una gran avidez por obtener las grabaciones de los grupos vecinos. Dado que su expansión provocó una exposición de los textos bíblicos, sin lugar a dudas extremadamente fragmentados, a una considerable diversidad étnica, es posible que también haya disparado una aún mayor apertura semántica de los mismos.

del monte- y el establecimiento de alianzas matrimoniales entre miembros de distintos asentamientos.

La progresiva ocurrencia de un sentimiento de decepción hacia los shamanes, también fue un ingrediente que condicionó la conversión, al requerir, no sólo un cambio de orden religioso, sino también el abandono de sus expresiones musicales. De una forma parecida a lo que sucedió entre los *toba*, ante el fracaso de la terapia tradicional dirigida a neutralizar los desequilibrios que producía el contacto con los blancos -enfermedades, limitación del territorio de nomadización, merma en la disponibilidad de recursos del monte-, se vio favorecida la emergencia de otra alternativa terapéutica que abría camino al surgimiento de nuevos líderes (Miller 1979). De esta manera, al generarse un ambiente competitivo, los actores sociales que lograban producir formas culturales más “eficientes” desplazaron a aquellos otros que realizaban actividades menos eficaces (Ensminger & Knight 1997). Segato (1993), refiriéndose al noroeste argentino, ha considerado el proceso de conversión al evangelismo como un “proyecto desentnificante”:

“... aquél que propone el abandono de los trazos identitarios de un grupo, esto es, la música y la danza, la mitología, las formas de culto y la cosmovisión, el vestuario y cualquier otro conjunto de comportamientos tradicionales” (Segato 1993: 114).

Por lo contrario, prefiero interpretar la conversión de los *wichí* como un reacomodamiento interno que apuesta a una práctica participativa. La exclusión de la música shamánica en los rituales evangélicos puede interpretarse como una negación o sublevación contra la figura del shamán, aunque no contra la totalidad de sus concepciones cosmológicas y terapéuticas. Si bien la colectivización de las terapias y del uso de los recursos sonoros fue la condición necesaria para el pasaje del shamán al evangelismo, es absolutamente evidente que la concepción shamánica sigue rigiendo la totalidad de la vida cotidiana y extracotidiana de los *wichí*.

En conclusión, la confluencia de factores disímiles puede dar cuenta del cambio musical ocurrido a partir de la emergencia del evangelismo y la progresiva conversión de los shamanes. Entre los factores cosmológico-religiosos, he mencionado la desarticulación de la díada *wichí/ahot* y la concomitante maximización del carácter negativo de los *ahot* como consecuencia de la prédica misionera. Entre los factores políticos, he citado la estrategia de enmascaramiento adoptada por los shamanes a través de su invisibilidad e inaudibilidad y el co-ocurrente proceso inverso, llevado a cabo por los jóvenes cancionistas, patentizado en una notable escalada dentro de la arena política a partir de la monopolización de la actividad musical. Pero la variable que subyace a todos estos factores es de orden experiencial. Con el trasfondo del pasaje que va del individualismo shamánico al colectivismo evangélico, la práctica musical ha encontrado nuevos cuerpos: en el pasado, atravesaba el cuerpo del shamán, en cambio, hoy en día, una nueva música atraviesa el cuerpo social. Sin embargo, no todo es nuevo en la música evangélica.

3. La re-experiencia evangélica

Durante los rituales evangélicos no sólo se produce una recreación de las prácticas shamánicas, como ya fue extensamente explicado, sino también una re-experiencia de expresiones musicales de antiguas situaciones grupales desaparecidas compulsivamente. La teoría de la *performance*, y en especial los conceptos de entextualización, descontextualización y recontextualización propuestos por Bauman y Briggs (1990), permiten comprender este fenómeno desde un punto de vista procesual¹¹¹. Para dichos

¹¹¹ La adopción de esta propuesta teórico-metodológica tiene dos ventajas. Por un lado, evita contrastar experiencias del pasado con experiencias del presente a partir de una lista de “rasgos culturales”. Por otro, permite una coherente articulación teórica con el resto de los conceptos ya utilizados en el texto, en especial, con el de re-experiencia, tal como fue definido por Edward Bruner (1986) –ver capítulo I. Los abordajes que surgieron en la etnomusicología para estudiar los procesos y resultados del cambio musical, si bien constituyen un punto de partida para reflexionar sobre el tema, resultan poco aptos para comprender las transformaciones de las prácticas musicales *wichí* y responder el interrogante planteado. En general, develan un fuerte corte positivista en su pretensión de brindar respuestas con valor transcultural (Blacking 1977, Herndon 1987, Kartomi 1981, Merriam 1964, Nettl 1971 y 1980) y, en algunos casos, el debate

autores, la entextualización es un procedimiento que consiste en hacer extraíble un fragmento de discurso de una situación comunicativa, es decir, de convertir un determinado flujo de producción lingüística en un texto. En función de adaptar este concepto al tema que estoy desarrollando, la entextualización puede ser redefinida como el proceso de transformación –que implica fundamentalmente un acto de segmentación- de un determinado flujo de **experiencia**, sea ésta musical, discursiva, corporal -y tal vez de algún otro tipo-, en una *performance*¹¹². Siguiendo este razonamiento y teniendo en cuenta la definición del ser humano que realizó Victor Turner (1987a: 81), como un *homo performans*, se puede proponer la idea de que los sujetos a lo largo de sus vidas interactúan entre sí a partir de la descontextualización y recontextualización de *performances*¹¹³.

parece constituirse con mayor ímpetu en torno a cuál debería ser la terminología correcta, que sobre problemas de orden conceptual (Kartomi 1981).

¹¹² Quizás habría que cambiar el término entextualización por “performatización”.

¹¹³ Las ejecuciones actuales, que se realizan durante los rituales evangélicos, de los cantos que el líder mesiánico *pilagá* Luciano Córdoba cedió a sus seguidores entre fines de la década de 1940 y principios de la de 1950 –ver capítulo V- constituyen claros ejemplos de entextualización, des- y recontextualización. Al pasar de un contexto terapéutico que podría denominarse “protoevangélico”, al de las alabanzas evangélicas actuales, es decir, al llevarse a cabo los procesos de descontextualización y recontextualización de los cantos, los sujetos realizan cambios textuales y de valoración. Cuando un *pilagá* ejecuta una expresión vocal que se considera que proviene, directa o indirectamente de Luciano, lo hace al margen del orden –que puede estar preestablecido o no- del ritual, es decir, realiza una acción descoordinada. En general, se considera que los cantos de Luciano son expresiones de los *payaq*, por lo tanto, al igual que la actitud que adoptan los *wichí* frente a las expresiones de los *ahot*, son censurados dentro del marco religioso. Si en el contexto de las acciones de Luciano poseían un valor positivo, en el actual contexto evangélico adquieren un sentido negativo. Los ejecutantes suelen ser desagregados del evento con el solo hecho de evitar mirarlos ya que se cree que en esos momentos su cuerpo está siendo poseído por un *payaq*. Asimismo, los cantos en el nuevo contexto son producto de un proceso de segmentación de la experiencia ya que han sido cercenados los movimientos corporales que los acompañaban y que eran necesarios para que la terapia fuera efectiva. Varios colaboradores *pilagá* manifestaron que la técnica de curación de Luciano consistía en cantar y saltar de un lado al otro del cuerpo del enfermo que yacía en el suelo. También es probable que se hayan producido cambios en algunos parámetros musicales, aunque esto es difícil de demostrar.

El tránsito de los cantos por diferentes contextos, que explica el carácter dialógico que tienen las expresiones musicales, no implica que los contextos sean receptáculos definidos *a priori* y de manera permanente de los cuales entran y salen *performances*. En este punto Bauman y Briggs (1990) proponen diferenciar entre contexto y contextualización. La contextualización es comprendida como una instancia de negociación en la cual los actores reflexionan sobre el discurso, sobre la situación comunicativa y sobre los interlocutores. El concepto de “negociación” hace referencia al doble carácter estructurante/estructurado que poseen los contextos. En otras palabras, se produce una tensión entre las condiciones de posibilidad que brindan los contextos para que las *performances* que han sido descontextualizadas se manifiesten y las condiciones de expansión contextual que estas últimas propician. La presencia de técnicas de curación de origen shamánico en el contexto terapéutico evangélico *wichí* es un ejemplo elocuente de dicha tensión, la cual puede ser expresada como una fuerza que intenta evangelizar al shamanismo versus otra fuerza que apunta a shamanizar al evangelismo.

El caso de los rituales evangélicos, tal como fueron descritos en el capítulo VI, demuestra que es necesario relativizar el peso de la reflexividad en el proceso de contextualización. La reflexividad es intermitente y diferencial. Como expuse en capítulo I, los sujetos pueden monitorear el uso que están haciendo del lenguaje musical, tener una actitud activa en cuanto a la manera de organizar el paisaje sonoro, evaluar la situación en términos de interacción social, intentar manipular la imagen que de ellos se construye, asignarle a su práctica un carácter particular y, sucesivamente, sumergirse en diferentes estados psicofísicos. Además de que un mismo sujeto transite de más a menos reflexividad y viceversa, diferentes sujetos activan diferentes grados de reflexión sobre la experiencia. Por ejemplo, he comprobado que los cancionistas, al conjugar un género musical de la sociedad blanca -folklórico o popular urbano- con un texto extraído de la Biblia o creado siguiendo su estilo discursivo y contenido temático, llevan a cabo, al menos, evaluaciones críticas sobre cuestiones técnicas –afinación, digitación, armonización, vocalización, instrumentación, forma, géneros-, estéticas –tanto referidas a las expresiones sonoras como a la imagen del cancionista-, y ético-religiosas –por ejemplo,

en uno de los asentamientos, antes de presentar en público un corito nuevo, hasta hace unos años, los músicos sometían el texto al juicio del pastor a fin de que determinara si el contenido respondía a los cánones del evangelio, antes y después de lo cual solía producirse un intenso debate entre los cancionistas. Pero el marco más amplio en el cual se desarrolla este tipo de reflexividad, es una evaluación global de la sociedad blanca, de la relación *wichi/siwele* y del pasado pre-cristiano. Es decir, las prácticas musicales son, por un lado, el resultado de un monitoreo crítico de la información técnica, las proposiciones estéticas y los postulados ético-religiosos que provienen de la sociedad envolvente a través de la radio, los casetes, los himnarios, la Biblia, los pastores y, en menor medida, la televisión. Por otro, son el resultado de un rechazo, que, desde mi punto de vista, en el plano del decir es total y en el de la acción es parcial, de las prácticas musicales que estaban vigentes antes de la asepsia misionera.

En el extremo opuesto del continuo de carácter cromático que va de mayor a menor reflexividad, se encuentra el creyente que no ha tenido que tomar decisiones sobre cómo manipular el lenguaje musical para crear o ejecutar un corito, y decide entregarse de “cuerpo entero” a las diversas experiencias psicofísicas ya descritas. Esto no quiere significar que el mismo sujeto, abocado a otra actividad -por ejemplo, realizando cestería-, no realice una evaluación crítica semejante a la del cancionista. La diferencia reside en que, durante la alabanza, la *performance* de uno y otro, cargará con distinto grado de reflexividad, es decir, los procesos de entextualización, des y recontextualización de *performances* requerirán mayor o menor control de realización por parte de los sujetos. En este sentido, la alabanza constituye un espacio fragmentado en varios “escenarios”, uno de ellos ocupado por los cancionistas, en los que la contextualización se conforma con diferentes grados de reflexividad. En suma, la alabanza evangélica se constituye como espacio de interacción social a partir de un proceso dinámico en el que confluyen *performances* provenientes de diversos ámbitos con distintos grados de entextualización. Uno de los ámbitos del que se nutren las *performances* musicales evangélicas actuales son antiguas situaciones grupales desaparecidas compulsivamente, en especial, las danzas nocturnas y el complejo ritual conocido como fiesta de la algarroba –ver capítulo III.

Como ya expliqué extensamente en este capítulo y en el anterior, la práctica musical constituye el componente más atractivo para convocar a los *wichí* a las alabanzas. También lo era, en el pasado, para quienes decidían intervenir en las danzas nocturnas y para los jóvenes que después de adentrarse en el monte, cazar aves y, mediante revelación onírica, obtener los cantos correspondientes, pasaban varias horas “haciendo *hwitsek*” ante la mirada expectante de las mujeres. Pero no sólo el carácter convocante de las prácticas musicales reaparece en los rituales evangélicos, sino también, en la ejecución colectiva de los coritos, se evidencia claramente un proceso de recontextualización de varias características –ya presentadas en el capítulo anterior- que poseían las prácticas musicales pre-evangélicas:

a) Ejecución de tambor de doble parche.

Se puede considerar que la ejecución del tambor de doble parche, infaltable en las alabanzas, constituye una re-experiencia de la sonoridad del tambor de agua que acompañaba los cantos que se realizaban durante la fiesta de la algarroba, para ayudar la fermentación de la aloja y para acompañar los cantos de las danzas nocturnas. No sólo se trata de una re-experiencia auditiva sino también kinésica –al comenzar el ritual un sujeto puede percutir el instrumento durante dos o más horas- que está abonada por el recuerdo de experiencias propias -o ajenas- y por los mitos que aún se narran y que refieren abundantemente al empleo terapéutico de dicho instrumento (Métraux 1939, Wilbert y Simoneau 1982).

b) Ausencia y/o enmascaramiento del texto lingüístico.

Durante el canto colectivo, la mayoría de los participantes cantan un silabeo sin significado o una combinación entre éste y un texto inteligible. También sucede que diferentes sujetos canten distintos textos y que otros introduzcan algunas palabras en *wichí*, principalmente los ancianos y las mujeres que no hablan español. Esta yuxtaposición de textos, idiomas y silabeos enmascara el texto bíblico que poseen los coritos.

c) Contornos melódicos diseñados a partir de un sonido base.

Los ejemplos 1 –canto para la danza nocturna-, 2 –“canto de pájaro”-, 3 y 4 –cantos shamánicos- presentan melodías que se conforman a partir de un sonido base y otros que se articulan a distancias de 8va. descendente, 3era. menor ascendente y 4ta. justa ascendente, en el primer caso; 5ta. justa ascendente, en el segundo; 4ta. justa y 5ta. justa ascendentes, en el tercero; y 4ta. justa ascendente, en el último.

1 

2 

3 

4 

Como se aprecia en los ejemplos 6 y 7, las melodías de los coritos se estructuran con un conjunto de sonidos que, en el sistema tonal, constituyen el acorde perfecto mayor. Es decir, en ambos ejemplos las melodías se componen únicamente con intervalos de 3era. mayor y 5ta. justa.



Al contrastar la conformación interválica de los coritos evangélicos –ejemplos 6 y 7- con la de los cantos que estaban vigentes antes de la adopción del cristianismo y que durante varias décadas lograron coexistir con las nuevas expresiones musicales –ejemplos 1, 2, 3 y 4-, se pueden realizar tres consideraciones¹¹⁴. En primer lugar, en ambos conjuntos se observa la ausencia de grados conjuntos y la constitución de las melodías en

¹¹⁴ Es muy probable que las distancias entre los sonidos que componían el sistema musical *wichí*, vigentes antes de la interacción con la sociedad blanca, no fueran coincidentes con las relaciones interválicas aquí utilizadas. De ser así, a partir de la exposición a la música de la sociedad blanca que les llegaba a través de la radio, los casetes, los altoparlantes de los bailes de los criollos y los himnos religiosos, debió producirse un ajuste en dirección a un nuevo temperamento. No es posible averiguar si esto fue efectivamente así debido a que no contamos con registros sonoros tan antiguos. Recordemos que los primeros documentos sonoros realizados en la zona corresponden a las grabaciones en cilindros de cera que llevó a cabo Robert Lehmann-Nitsche en 1905 y que se encuentran en el *Phonogramm-Archiv* del Museo de Etnología de Berlín. Lamentablemente, estas colecciones contienen un solo registro de música *wichí* que consiste en un toque de flauta.

torno a los intervalos de 3ras., 4tas. y 5tas. En segundo término, también en forma coincidente para los dos conjuntos, las melodías se estructuran a partir de un sonido base. Esta característica se aprecia muy claramente tanto en los cantos para las danzas nocturnas y la fiesta de la algarroba como en los cantos shamánicos¹¹⁵. Asimismo es evidente en la transcripción del corito evangélico cantado por un solista –ejemplo 6. El melograma que corresponde al canto grupal evangélico –ejemplo 6- no da cuenta de forma tan clara de este aspecto, pero hay que considerar que, como ya expresé, durante la ejecución se produce una superposición de los tres sonidos que integran la melodía que, sumado al rasguído de la guitarra sobre el acorde de primer grado, refuerza notablemente la tónica. Por último, también en los dos conjuntos de melogramas, se advierte la presencia de pasajes de reposo melódico con abundante reiteración de sonidos y la repetición de frases y conjuntos de éstas. Más allá del origen que se le pueda asignar a los coritos evangélicos, como el producto de una selección dentro de un *corpus* mayor con diversos tipos de contornos melódicos que hayan introducido los misioneros, o como una invención parcial o total, lo cierto es que, tanto en las expresiones musicales del pasado como del presente, se observa una preferencia por los cantos con intervalos amplios y con contornos melódicos diseñados a partir de un sonido base.

d) Estructuración de los cantos durante la *performance*.

Los cantos se estructuran a través del encadenamiento de varios coritos –en su acepción más restringida-, por medio de interludios instrumentales. Debido a que la cantidad, el orden de disposición y la reiteración o no de los coritos no están predeterminados, he propuesto la idea de que la estructura se realiza en la *performance* y de que varios parámetros musicales permanecen sensibles a lo largo de todo el ritual.

¹¹⁵ No obstante hay que aclarar que no se trata de dos tipos de expresiones iguales. Debido al tabú de transmisión, los cantos shamánicos traslucen más, tanto en el nivel estructural como en el expresivo, los estilos personales de cada especialista. En general, se observa una diferencia marcada de orden rítmico; se trata de una rítmica sujeta al ánimo del terapeuta y al carácter que éste decide otorgarle a la situación terapéutica, en el caso de los cantos shamánicos, y de una rítmica ajustada a la regularidad de la danza, en el caso de los cantos que se ejecutaban durante las danzas nocturnas y la fiesta de la algarroba.

Otra experiencia que puede ser considerada una recontextualización -aunque no sea estrictamente de orden musical- de la actividad que realizaba el *hyatas tes* -“dirigente de baile sapo”-, es el rol de “dirigente de danceros”. Quien ocupa este cargo se encarga de estimular y organizar la danza, en especial, entre las mujeres. Recordemos que el *hyatas tes* era el responsable de seleccionar y dirigir la ejecución de los cantos y las coreografías que se realizaban durante las danzas nocturnas. También es muy claro que la alabanza es el principal espacio para la seducción y la constitución de parejas. Así lo evidencian, del comienzo al final del evento, las sugestivas miradas de las jóvenes. Al igual que la ejecución de los “cantos de pájaros” que se realizaban durante la realización de la fiesta de la algarroba, el momento de ejecución de los coritos es una instancia de exposición de los jóvenes cancionistas quienes, entre otros atributos, seducen demostrando su pericia para ejecutar la guitarra y cantar. La desconcentración y vuelta a casa es muchas veces el momento en que se constituyen las nuevas parejas. Es decir, la práctica musical reaparece ligada a la seducción de una manera parecida a lo que sucedía durante las danzas nocturnas y la fiesta de la algarroba. En suma, el ritual evangélico se constituyó como un ámbito propicio para una re-experiencia colectiva y selectiva del pasado. Pero éste no fue el resultado de un proceso continuo. Entre la realización de las danzas nocturnas, la fiesta de la algarroba, y demás eventos colectivos, y las alabanzas evangélicas que aparecieron en el horizonte religioso *wichí* en la década de 1980, se interpuso la censura anglicana.

En efecto, el ritual que realizan los anglicanos los domingos por la mañana, denominado culto, tiene un carácter claramente restrictivo si se lo compara con el ambiente que se genera durante la realización de la alabanza evangélica. Asimismo, la arena política en una y otra Iglesia presenta significativas diferencias. La Comisión de la Iglesia Anglicana de cada asentamiento comprende un presidente, un secretario, un tesorero, un pro-tesorero y 4 vocales. Los cargos más altos los ocupan los pastores que se ordenaron en la Misión Chaqueña. En la mayoría de los casos, un líder carismático tiende a

monopolizar el control de la organización y a imponer su presencia en los cultos mediante el sermón y la lectura bíblica. Para los *wichí*, la secuencia litúrgica ideal de un culto es la siguiente:

- a) Canto de un himno
- b) Gracia
- c) Exhortación
- d) Confesión –se pide perdón y se reconoce que todos son pecadores
- e) Misericordia por la población
- f) Oración del Padre Nuestro
- g) Diálogo entre el oficiante y los fieles
- h) Canto de un himno
- i) Lectura bíblica
- j) Canto de un himno
- k) Credo
- l) Oración del oficiante por la paz, la gracia y el presidente
- m) Oración por el clero y el pueblo
- n) Oración por los enfermos
- ñ) Oración por los catecúmenos
- o) Oración por la escuela dominical
- p) Canto de un himno
- q) Canto por parte de los jóvenes de tres “coritos”
- r) Discurso del predicador
- s) Canto de un himno y simultáneamente entrega de ofrendas

A diferencia de lo que sucede en las alabanzas evangélicas, en los cultos anglicanos hay un manifiesto control de la palabra ya, que habitualmente sólo los pastores pueden hacer uso de ella. La actitud de los fieles es de unción y recogimiento. Todo movimiento brusco y vociferación es reprobada. A excepción del pastor, se espera que los cuerpos de los fieles permanezcan inmóviles y sumisos. La práctica musical consiste en la

ejecución de himnos introducidos por los ingleses que los pastores *wichí* aprendieron durante su instrucción¹¹⁶. En su gran mayoría, los cantos son ejecutados a *capella*, a una o dos voces, en el dialecto *wichí* al cual fue traducida la Biblia. Muy pocos himnos son conocidos por los fieles, en general las expresiones musicales son una demostración de competencia exclusiva de los líderes. La práctica musical es discontinua y de carácter sumamente apacible. Se canta en voz baja y hay mucho control de la emisión vocal. Asimismo, en los excepcionales casos en que se utilizan instrumentos, como la guitarra y el tambor, se cuida muy celosamente de no exceder la intensidad deseada. **Se trata de un ritual de cuerpos estáticos y de palabra y música contenida.**

Aproximadamente a mediados de la década de 1990, frente a la exitosa convocatoria de las Iglesias Evangélicas y al concomitante proceso de alejamiento de los fieles, algunos pastores anglicanos, en un intento por recuperar el terreno perdido, que resultó claramente fallido, incorporaron la modalidad alabanza a su cronograma litúrgico. Si bien es una instancia realizada por y para los jóvenes, la mirada sigilosa de los pastores mantiene el carácter del evento dentro de los cánones en que se desarrollan los cultos dominicales. En una oportunidad, en Lakhawichi, un pastor interrumpió una alabanza para denunciar que algunos jóvenes habían preferido permanecer en sus casas “escuchando chamamé” en vez de participar en la alabanza. En teoría, las alabanzas se realizan más de una vez por semana, durante la noche. Los cancionistas se encargan de ejecutar y guiar los cantos que, al igual que los cantos evangélicos, son denominados coritos y responden únicamente a una temática bíblica. En general se acompañan con guitarra y tambor. En el asentamiento de Tres Pozos, debido a una donación de instrumentos musicales realizada por una escuela privada de Buenos Aires, los músicos -que son hijos y nueras del pastor- incorporaron a su formación charangos, sikus y un acordeón. Asimismo, hasta el año 2001, en Lakhawichí, los jóvenes utilizaban un órgano eléctrico.

¹¹⁶ Las partes del culto y los textos de los cantos están consignados en el libro *Lhatenekhi* (1992) editado por la Iglesia Anglicana en Salta.

Cuando se alcanza el mayor grado de júbilo durante la alabanza -que siempre es muy inferior a aquel obtenido en los rituales evangélicos-, se manifiesta el gozo. Tanto en los cultos como en las alabanzas anglicanas, a diferencia de las evangélicas, las posesiones -positiva y negativa-, la glosolalia, la danza y la danza extática son consideradas acciones lesivas, por lo tanto, si se producen, son rápidamente desalentadas por los líderes. En las décadas de 1940 y 1950, momento en que el anglicanismo se afirmaba en la zona, las posesiones parecen haber sido frecuentes. Es probable que en esa época, debido al carácter incipiente de la práctica, se produjera una yuxtaposición más equilibrada entre las formas culturales *wichí* y las que imponían los misioneros anglicanos. Un ex pastor *wichí* relató haber recibido, durante la realización de un culto en su juventud, una “señal”, consistente en latidos cardíacos, que le advirtió la cantidad de devotos que iban a ser poseídos por los *ahot*.

En síntesis, hay una clara y tajante diferencia en cuanto a las posibilidades de expresión y al margen de maniobra que poseen los sujetos en la Iglesia Anglicana y en las Iglesias Evangélicas. Tanto en los cultos como en las alabanzas anglicanas -que en la mayoría de los asentamientos se llevan a cabo en recintos amplios, con techos altos y bien aireados que impiden la saturación del sonido-, la expresión está sumamente controlada. El comentario de un pastor anglicano es elocuente al respecto:

“Acá no se baila, acá mismo que católico [...] porque aquí nosotros van con órdenes, aquí hay órdenes aquí hay de todo, registros de todo. Orando y toma asiento, después cantando, a parar, después orando, de pie. Al último [...] de este orden. De ahí viene un dirigente para que leer la Biblia y después viene uno que ser como predicador [...] solamente cumple liturgia y nada más [...] y no haga cosa de éste y no saltar cualquier cosa (se refiere a la danza evangélica). [...] Lo que yo veo que no se ocupa libro, no se ocupa. Cantan como [...] ellos saben. [...] Pero en cambio nosotros los que somos anglicamos si ocupamos librito [...] ocupamos himnos, no cantamos así como yo pienso.

Cantamos como corresponde. [...] Cuando abre culto (evangélico) ya se toma un poquito de bebida [...] por eso no se tiene vergüenza para cantar, gritar”.

(José Antonio Simón, 2001)

El rol de pastor constituye una especie de panóptico desde el cual se vigilan y regulan los cuerpos y las mentes de los sujetos. Por un lado, si el evangelismo representa una ruptura con la expresividad cotidiana, tal como fue expresado en el capítulo anterior, el anglicanismo, por lo contrario, significa una continuidad. Es decir, el tipo de comunicación cotidiana, con verbalizaciones escasas, discontinuas, de intensidad tenue, sin superposición de hablantes y con escasos y sutiles movimientos corporales, encuentra en los cultos y alabanzas anglicanas un medio donde reproducirse. Por otro lado, mientras que el evangelismo constituye un reencuentro con el pasado en términos de re-experiencia¹¹⁷, el anglicanismo significó una franca interrupción: ni permitió el ingreso de las prácticas shamánicas a sus rituales -y si lo hizo fue a través de un tamiz con malla muchísimo más estrecha que aquella que interpusieron las Iglesias Evangélicas-, ni una recreación de otras expresiones culturales previas.

Las diferencias en las expresiones musicales que se realizan en uno y otro ritual dan cuenta de dos procesos de contextualización disímiles. Algunos músicos adscritos a la Iglesia Anglicana manifiestan que los coritos evangélicos también pueden ser ejecutados en sus cultos y alabanzas –aunque nunca he presenciado esa situación-, para lo cual se requiere disminuir el *tempo*. De todas maneras, si se compara la práctica musical de ambos contextos, se observa que diferencias de estilo en la ejecución, como la intensidad del canto y de los toques instrumentales –tenue en los rituales anglicanos y fuerte en los evangélicos¹¹⁸-, la energía que se le imprime a la mano para rasguear la

¹¹⁷ Diferente proceso sucedió entre algunos grupos *toba* y *pilagá*, debido a que hubo una continuidad entre el pasado pre-evangélico y el evangelismo.

¹¹⁸ Los *wichí* suelen decir que es necesario cantar fuerte para que el Señor los escuche.

guitarra y percutir el tambor –mucho menor en el primer caso que en el segundo-, el *tempo* –más lento en el primer caso- la emisión vocal –cerrada y abierta respectivamente-, dan cuenta de dos espacios de expresión claramente disímiles.

El último culto anglicano al que asistí en Colonia Muñiz, durante 1996, debió ser suspendido ya que, después de insistentes golpes de badajo, el pastor y su esposa resultaron ser los únicos concurrentes. Al año siguiente, en el mismo asentamiento, presencié cómo los adscriptos al evangelismo copaban el recinto de la iglesia, a pesar de los denodados esfuerzos del pastor por impedir la usurpación del espacio. En mayo de 2001, participé de un culto dominical en Lakhawichí en el que sólo se habían logrado reunir 4 personas. Aunque no pude comprobarlo, en ese momento tuve la sensación de que mi permanencia en el lugar era el único estímulo para que se realizara el evento. Asimismo, verifiqué que las alabanzas habían dejado de llevarse a cabo hacía un tiempo. A excepción de los asentamientos de Tres Pozos y Lote 27, donde un reconocido pastor logra mantener con cierto grado de vitalidad las prácticas religiosas, el anglicanismo ha declinado en forma paralela al auge de las Iglesias Evangélicas. Sin duda, los *wichí* optaron por un espacio de mayor participación y de menor sujeción de la expresividad. El lugar preponderante que ocupan las prácticas musicales en las alabanzas evangélicas y los procesos de entextualización señalados, como el lugar preponderante del tambor de doble parche, la ausencia y/o enmascaramiento del texto lingüístico, la preferencia por los cantos con contorno melódico diseñados a partir de un sonido base y el peculiar proceso de estructuración de los coritos durante la *performance*, son ejemplos elocuentes de cómo los sujetos pueden generar escenarios de experimentación propicios para una experiencia colectiva y selectiva del pasado.

Capítulo VIII

Conclusiones

1. Intraculturalidad, interculturalidad e intertemporalidad

Como he intentado poner en evidencia en los capítulos VI y VII, en la actualidad, las prácticas musicales invaden la vida cotidiana y extra-cotidiana de los *wichí*. En tanto diálogo –reflexividad-, en tanto acción –*performance*- y en tanto re-experiencia, las prácticas musicales permiten desplegar puentes que desafían la segmentación cultural y espacial propia del mundo *wichí* –ver capítulo II-, el abismo entre sus formas de vida y las de la sociedad envolvente, y la distancia entre el pasado y el presente. En otras palabras, **la experiencia musical *wichí* es al mismo tiempo una experiencia intracultural, intercultural e intertemporal**. En la recorrida histórica realizada, queda claro que la diversión, la seducción y el enamoramiento, la cosmología, los postulados ontológicos, las concepciones de la salud y la enfermedad, la constitución de una identidad étnico-religiosa, la pugna política -entre jóvenes y adultos, evangélicos y anglicanos, evangélicos y “shamánicos”- y, en términos generales, la religiosidad, encuentran en las prácticas musicales un lugar de habla y de realización en el que confluyen imágenes consensuadas y/o discrepantes.

El pasado es reconstruido como un escenario exuberante en cantos y toques instrumentales. El evento por excelencia para la seducción, el enamoramiento y la constitución de parejas era la danza nocturna. En torno a un claro en el monte, los jóvenes se reunían diariamente para danzar, cantar y ejecutar sus trompas, arcos musicales y flautillas. *Switayah* era el *ahot* responsable de potenciar la capacidad seductora de los jóvenes, de hacerles vivenciar un estado de pasión amorosa y de concretar la conformación de las parejas. Los instrumentos mencionados y los “cantos de enamorados” constituían el repertorio que disponían los jóvenes para atraer al género opuesto. Otro evento en el que las prácticas musicales ocupaban un lugar destacado fue la fiesta de la algarroba. Con el fin de adquirir los cantos para ejecutar en ese contexto, un grupo de hombres jóvenes,

dirigidos por un *hayawe*, cazaban aves, ingerían su carne previamente charqueada y, mediante revelación onírica, obtenían los cantos de los pájaros cazados. Durante la realización de la fiesta, los jóvenes presentaban las expresiones vocales que habían adquirido, percutiendo el tambor de agua y agitando con sus piernas el *kahwes*.

Además de los momentos destinados a la realización de las danzas nocturnas y de la fiesta de la algarroba, había muchos otros eventos en que los *wichí* podían re-experienciar sus expresiones musicales. Entre los más significativos se encontraban los encuentros nocturnos de hombres en los que se bebía aloja y se ejecutaban los “cantos de borrachos” acompañados con los sonidos del tambor de agua, el sonajero de calabaza o algún utensilio percutido contra el piso; las congregaciones previas y posteriores a los enfrentamientos bélicos durante los cuales se cantaba y danzaba; y los rituales mortuorios, momentos en que despedían a los muertos con un canto que los *wichí* denominan “llorando cantando”, con el acompañamiento del tambor de agua o sonajero.

El shamanismo era otro de los escenarios en los que las prácticas musicales ocupaban una posición cardinal. Para los shamanes, las expresiones musicales constituían un medio para vivenciar la ontología y la cosmología y, a la vez, un instrumento de control de la imaginación de los legos. Por un lado, durante las sesiones terapéuticas, se representaba, más en la esfera imaginativa que en la performativa, la relación diádica *wichí/ahot*, la noción de persona y las concepciones de la salud y la enfermedad. Los shamanes producían una vivencia corporal de máxima proximidad con las teofanías: sus cuerpos eran ofrecidos como espacios para que los *ahot*, indexicalizados mediante el canto y el discurso, transitaran y dialogaran. Como ya expresé, los *hayawe* producían una re-experiencia corporal de los postulados ontológicos y de la cosmología *wichí*. Por otro lado, mediante una narrativa develada a través de índices musicales, lograban, en alguna medida, manipular el substrato de imágenes imbricadas en el imaginario social. Durante la sesión terapéutica, los shamanes modelaban en su mente una historia en la que, acompañados con sus auxiliares, desafiaban a los *ahot* adversos –ver capítulo IV. Los acontecimientos que se sucedían en

dichas historias determinaban el programa musical de cada sesión. Los índices musicales les permitían a los legos “ver” las imágenes de las tramas narrativas que proponían los *hayawe*. Es decir, como expuse en el capítulo IV, los legos se sometían a una re-experiencia del imaginario social durante la cual los shamanes controlaban tanto sus cuerpos como sus mentes.

El cambio de condiciones de vida que generó la interacción con los blancos en general, la evangelización en particular y, más tarde, la adopción del evangelismo, fue provocando en forma paulatina la desaparición, en algunos casos, y transformación, en otros, de las expresiones musicales arriba sintetizadas. Sin duda, la emergencia del evangelismo abrió un nuevo territorio para la práctica musical. La nueva religión permite a los sujetos experimentar las tres modalidades de *communitas* propuestas por Victor Turner (1991). La organización institucional -*communitas* normativa- y el pensamiento utópico -*communitas* ideológica- operan como esferas de cohesión social y logran reproducirse, en tanto y en cuanto los sujetos transiten periódicamente por un estado de *communitas* espontánea. Es decir, es necesario que los *wichí*, a través de su participación en las alabanzas, puedan vivenciar un sentimiento de comunión generalizada y potencialmente ilimitado, la anulación de algunas distinciones extrarrituales, la suspensión del pasado y el futuro, la resemantización y creación de símbolos y la adquisición de nuevos atributos, para que todo el aparato del evangelismo se mantenga en pie. La práctica musical es el núcleo generador de la *communitas* espontánea en la medida que acumula y distribuye la energía desde y hacia los sujetos, situación que se patentiza en la relación directa que guarda con la danza extática, las posesiones, el gozo y la glosolalia. Los jóvenes cancionistas, que son los encargados de renovar, transmitir y guiar los cantos durante los rituales, consideran que el alejamiento de las pautas que fija la Iglesia puede conducir a sufrir una afección física y/o emocional y a perder la habilidad para ejecutar los coritos y los instrumentos musicales. Los cantos de ejecución colectiva, ligados a los estados psicofísicos mencionados y a una notable visibilización de las demostraciones emotivas y afectivas, se estructuran a partir del encadenamiento de varios segmentos. He definido a los coritos como representaciones

del imaginario social que reúnen los rasgos mínimos de expresiones vocales-instrumentales, cuya plasmación en la práctica individual o colectiva, ya sea en el contexto ritual de ejecución o en otro, genera la emergencia de diferentes estructuras que, en ocasiones, adquieren la particularidad de conformar estructuras en proceso. En este sentido, he postulado que la estructura se realiza en la *performance*, que varios parámetros musicales permanecen sensibles a lo largo de todo el ritual y que los sujetos tienen un amplio margen de maniobra para actualizar su idea de corito generándose una extensa variedad expresiva de manera simultánea.

La inexorable propagación del evangelismo empujó a muchos shamanes a convertirse. Si bien algunas concepciones shamánicas se trasladaron al marco evangélico, las expresiones musicales cayeron por completo en el transcurso de la conversión. La invisibilidad e inaudibilidad constituyeron las estrategias que les permitieron a los shamanes adquirir un nuevo ropaje para ingresar al naciente contexto religioso. En forma paralela a este proceso, se produjo un significativo aumento de la visibilidad y la audibilidad de los jóvenes cancionistas. La práctica musical constituye, tanto la condición necesaria del éxito de la convocatoria evangélica, como de la ebullición de los jóvenes. En torno a la creación de coritos, la circulación de casetes y las giras por las iglesias se movilizan los cancionistas y, gracias a ellos, se integra el mundo *wichí* y se erigen puentes con la sociedad blanca. La fluida circulación de cancionistas acarrea textos, símbolos, música, valoraciones estéticas y ético-religiosas, conocimientos técnicos. Asimismo, intensifica el tráfico de diversos recursos –compra, venta, y/o canje de artesanías, ropa, herramientas, productos del monte- y la constitución de alianzas matrimoniales entre miembros de distintos asentamientos.

Durante los rituales evangélicos, no sólo se produce una recreación de las prácticas shamánicas, sino también, una re-experiencia de expresiones musicales de antiguas situaciones grupales, en especial, de las danzas nocturnas y de la fiesta de la algarroba. Es decir, **el mundo *wichí*, no sólo es, como expuse en el capítulo II, un espacio de geografías superpuestas, sino también, un mundo de tiempos superpuestos.** Así lo

evidencian los procesos de entextualización señalados, como el lugar preponderante del tambor de doble parche, la ausencia y/o enmascaramiento del texto lingüístico, la preferencia por los cantos con contorno melódico diseñado a partir de un sonido base y el peculiar proceso de estructuración de los coritos durante la *performance*. En síntesis, la práctica musical constituye uno de los ejes en torno a los cuales se estructura el evangelismo y, éste a su vez, es un pivote en derredor del cual la sociedad *wichí* encuentra un principio de articulación. De igual manera a como sucedió entre los *toba* y *pilagá*, es probable que en poco tiempo más las prácticas musicales de los jóvenes desborden el contexto religioso.

2. Más allá y más acá de las prácticas musicales

En el capítulo I expresé que la antropología de la experiencia y, en mayor medida, los estudios de la *performance*, además de constituir el marco teórico desde el cual observé y pensé la música, en particular, y la cultura *wichí*, en general, también me proporcionaron un estímulo para monitorear mi participación en el campo; en otras palabras, para examinar la posición de antropólogo en términos de experiencia y *performance*¹¹⁹. Desde el primer trabajo de campo, el marco de mis *performances* se constituyó como un territorio abonado por el asombro, el encanto y el extrañamiento. La aptitud que poseen los *wichí* para resolver una situación sin un plan previo para la acción y su peculiar uso del tiempo, constituyeron, en un doble sentido, unos de los más claros condicionamientos de la experiencia etnográfica.

Por un lado, durante las primeras estancias en los asentamientos, la ansiedad por minimizar la incertidumbre y por “maximizar” el rendimiento de la investigación, me llevó buscar, aun sin lograrlo, un contexto de trabajo predecible en términos de acción y de organización temporal. Esto colisionaba de manera frontal con la actitud de los colaboradores *wichí*, quienes se conducen sin necesidad de contar con un programa detallado previamente que guíe la acción y con un uso del tiempo que difiere

notablemente del mío. Por otro lado, si bien transcurrido el primer año de trabajo la ansiedad fue disminuyendo y comprendí que ajustarme a su modalidad significaba enriquecer en muchos aspectos la experiencia etnográfica, el problema persistió, aunque transformado en una serie de interrogantes que pasaron a ocupar un lugar destacado dentro de las cuestiones centrales de la investigación. Es decir, de la desazón que provocaba la imposibilidad de “controlar” los tiempos de las entrevistas y de saber si al despertar el día siguiente, la persona con quien había acordado ir a mariscar o grabar los cantos que recordaba de su juventud, aún permanecía en el asentamiento o había decidido imprevistamente trasladarse a varios kilómetros de distancia a fin de visitar a uno de sus parientes, pasé a preguntarme ¿hasta qué punto esas políticas distintivas de la acción y de uso del tiempo penetran en el mundo *wichí*?, ¿están también las prácticas musicales marcadas por dichas políticas?, ¿pueden éstas dar cuenta de la coherencia cultural de la sociedad *wichí*? y ¿es posible imaginar y/o comprender a los grupos humanos en términos de coherencia cultural?

En las páginas que siguen, al intentar dar respuesta a estos interrogantes, persigo dos propósitos. En primer término, sugiero un camino de reflexión que permita proporcionar una evidencia más del vínculo multiforme e inmediato que los sujetos construyen entre sus expresiones musicales y otras dimensiones de su existencia. A su vez, este objetivo apunta a demostrar que si se acepta, como sostuvo Steven Feld (1994), que “la música tiene fundamentalmente una vida social”, el estudio de las formas en que los actores sociales utilizan sus expresiones musicales es una fructuosa vía de acceso, aún no transitada suficientemente por los antropólogos, para abordar los problemas que suelen orbitar en el pensamiento antropológico de las últimas décadas. En segundo término, **procuro finalizar este trabajo proponiendo una hipótesis.** Mediante la formulación de una pregunta y la sugerencia de algunos recorridos, pretendo orientar y estimular futuros estudios que, por un lado, aborden la sociedad *wichí* como un todo articulando cultura y experiencia, y, por otro, exploren las

¹¹⁹ El desarrollo de este aspecto no está comprendido dentro de los objetivos formulados para el

modalidades de relación que los *wichí* establecen con el ecosistema y la sociedad envolvente desde nuevas perspectivas.

En función de lo antedicho, procuraré explorar la hipótesis de que las políticas de la acción y de empleo del tiempo que se manifiestan en varias dimensiones de la vida de los *wichí*, tales como las labores de subsistencia, las pautas de movilidad, las actividades religiosas y otras, también rigen en la estructuración de sus prácticas musicales. Se trata de una predisposición a conducir sus acciones con “agenda abierta”. En el plano de las prácticas musicales, dicha estrategia se manifiesta tanto en el nivel de la sucesión de las acciones que componen los eventos, como en la estructuración de los cantos. El presupuesto que subyace a la hipótesis planteada es que los grupos humanos tienden a generar sistemas coherentes -aunque sin lugar a dudas articulando discursos disímiles y antagónicos- y, en particular, que dicha coherencia en el caso *wichí* puede encontrarse, al menos, si se examinan los nexos entre las condiciones ecológicas, el sistema adaptativo y las prácticas musicales. En función de lo expuesto, intentaré, en primer lugar, discurrir sobre el concepto de coherencia cultural; en segundo término, describir someramente las condiciones ecológicas y el sistema adaptativo y, por último, dilucidar en qué consiste la estrategia de “agenda abierta” y cómo ésta opera también en algunas prácticas musicales.

2.1 La coherencia cultural

La posibilidad o imposibilidad de tratar a un grupo humano como un todo es una cuestión crítica. La reaparición de las discusiones en torno al concepto de cultura en el escenario del pensamiento antropológico de los últimos años da cuenta de la vigencia del tema. Testimonio de este renovado interés es, entre otras publicaciones, el número especial que el *Current Anthropology* editó en 1999 con un sugestivo título: *Culture-a second chance?* Como expusieron Gupta y Ferguson (1997), en la antropología arraigó firmemente, y en muchos casos de manera en extremo acrítica, un concepto de cultura

presente trabajo. Ver al respecto García 1998-99.

que refiere a entidades aisladas, claramente individualizadas y asociadas a “un pueblo”, “una tribu”, “una nación” o “una cultura”, lo que al decir de Arjun Appadurai (2001), constituyó una visión sustancialista de la cultura. Dentro de este contexto de pensamiento, se conceptualizó al mundo como un mosaico de culturas separadas, susceptibles de ser sometidas a la comparación transcultural. Esta definición conformó el marco natural de la descripción etnográfica y a partir de ella se delimitó el objeto de estudio de la antropología. Dos objeciones han sido realizadas a dicho enfoque. Por un lado, se argumentó que los escenarios locales, incluidos los más aislados, se habían conectado inexorablemente con el sistema-mundo debido a los procesos de regionalización y globalización. Por otro, los autores que cuestionaron la escritura etnográfica han considerado a las culturas como algo “construido” más que como algo “encontrado”, o sea, más como el producto de recursos narrativos que como entidades con estatus empírico. En la arena posestructuralista del pensamiento antropológico, algunos autores han preferido reemplazar el concepto de cultura por otros con mayor carga política e histórica como los de discurso, interés y estrategia (Shore 1996). Un caso paradigmático, es la focalización que realiza Appadurai (2001) en la propiedad contrastativa del concepto de cultura y su preferencia por la forma adjetivada de “lo cultural” para referirse a la “... dimensión de los fenómenos que pone atención a la diferencia que resulta de haberse corporizado en un lugar y una situación determinados” (28).

Pero el debate no se agota en las antinomias unidades discretas/unidades continuas -o globalizadas- y unidades empíricas/productos ficcionales. Adoptando cualquiera de estas opciones aún queda por resolver, al menos, una cuestión central: ¿qué es lo que hace que los grupos sociales se nos presenten como unidades coherentes, mas allá de si los conceptualizamos como unidades discretas, continuas, empíricas o, en cierta medida, ficcionales? Dicho de otra manera ¿es posible hallar manifestaciones de la conducta o del pensamiento de un grupo determinado que atraviesen prácticas sociales, religiosas, políticas, económicas, simbólicas, expresivas, estéticas? Todos los enfoques mencionados pueden ser utilizados de manera complementaria sin que sea

necesario descartar ni siquiera aquellos que expresan las posiciones más extremas del debate. Es decir, en primer lugar, no podemos ser tan ingenuos en creer que somos capaces de evitar todo el tiempo la idea, por más tenue que ésta se presente, de que el grupo social que estudiamos constituye una unidad “aislable”. Como consecuencia de los caprichosos recortes metodológicos y/o de la sensación de diferencia que produce la experiencia etnográfica, el “otro”, al sólo enunciarlo, suele provocarnos la imagen mental de una unidad social discreta. En segundo lugar, tampoco podemos negar que mucho de lo que creemos “ver” no es más que aquello que, más tarde, nuestra imaginación expresará en forma de discurso académico. Ambas situaciones forman parte de la fatalidad del antropólogo y es a partir de su explicitación y control que debemos llevar adelante la labor etnológica. Es en este marco de desconfianza que se debe intentar buscar la coherencia cultural de los grupos con los que trabajamos. Dicha coherencia no constituye algo fijo, ni probablemente sea exclusiva de un grupo humano. Tampoco puede ser enunciada *a priori* como hecho naturalmente dado. Por lo contrario, la coherencia cultural debe ser explicada como el producto de complejos y contingentes procesos históricos y políticos, mediante los cuales los actores logran conformar **estrategias para controlar, subvertir y/o generar diferentes contextos.**

Muchos investigadores lograron hallar la coherencia cultural de los grupos humanos que estudiaron. En su intento por determinar el modo en que los balineses se definen como persona, Clifford Geertz (1983) encontró que la teatralidad era un vector que atravesaba por completo dicha sociedad. Asimismo, Gregory Bateson expresó su sorpresa cuando descubrió que detrás de una anotación de datos hecha al azar (1958: 281) se erigía una totalidad coherente que lograba hilvanar una serie de “fragmentos” en apariencia inconexos:

“I found that I could think of each bit of culture structurally; I could see it as in an accordance with a consistent set of rules or formulations. Equally, I could see each bit as “pragmatic”, either as satisfying the need of

individuals or as contributing to the integration of society. Again, I could see each bit ethologically, as a expression of emotion” (262).

Pero no sólo se trata de postular que los grupos humanos logran producir formas socioculturales coherentes, sino de hallar los principios que rigen dichas formaciones, que a su vez operan como el telón de fondo sobre el que los sujetos maniobran para definir, en cada situación concreta, la acción.

2.2 Sistema adaptativo y condiciones ecológicas

Como expuse en el capítulo II, antes de sufrir el arrinconamiento en territorios reducidos y de que la introducción del ganado y la tala indiscriminada de las especies vegetales provocaran la degradación del ecosistema, los *wichí* llevaban a cabo un circuito de nomadización anual a partir del cual organizaban la obtención del sustento. Como expliqué, en esta etapa previa a la sedentarización, la unidad mínima de organización social era la familia extensa de dos generaciones. Varias familias integraban grupos con tendencias exogámicas, cuyos miembros compartían la localización y las actividades de subsistencia. A su vez, varios de estos grupos conformaban una organización política mayor que les permitía controlar un territorio apto para la caza, la pesca y la recolección, intercambiar productos del monte, manufacturas y noticias, y realizar alianzas matrimoniales. El circuito de nomadización se realizaba acorde con las condiciones del ecosistema. Los grupos que controlaban áreas contiguas al río Bermejo, se alejaban de éste durante el verano. En cambio, durante el invierno, cuando el caudal de agua descendía, la cercanía del río les proveía una estimable fuente de recursos alimenticios, entre otros.

El medioambiente en el cual los *wichí* implementaban las estrategias de subsistencia descritas, presenta un bioma de sabana, es decir, una superficie plana con bosque abierto que combina extensiones de alta densidad arbórea con otras de matorrales correspondientes, en muchos casos, a cauces secos de ríos que en el pasado integraron el sistema hídrico de la región. En el verano, las lluvias y el deshielo

producen el desborde de los ríos y un anegamiento generalizado. Debido a las características del suelo, el agua se demora en escurrir y se desliza hacia los grandes esteros y bañados y hacia las depresiones conocidas como “madrejones”. Este escenario contrasta sustancialmente con lo que sucede durante la estación seca del invierno, en la cual la carencia de agua constituye un problema crónico y crítico en los sitios alejados de los ríos Pilcomayo y Bermejo. A condiciones ecológicas tan extremas corresponde un paisaje cambiante –para un observador externo no es fácil reconocer, de un año a otro, un sitio que ha sido expuesto sucesivamente a la inundación y la sequía.

Las condiciones ecológicas, muy someramente descritas, favorecieron la constitución de un sistema adaptativo flexible que implicaba el cambio periódico de localización y un tipo de marisca no especializada. Pero, para los *wichí*, el espacio que se extiende más allá de los límites del asentamiento no sólo es un espacio destinado a la obtención de medios de subsistencia. El monte, los pastizales, los bañados y los bordes de pozos y surcos de agua constituyen una geografía desbordada de narrativas mítico-históricas, seres extraordinarios, símbolos, índices, mensajes y aun de otros seres humanos con distintos grados de proximidad –*wichí* de otros asentamientos, *pilagá*, *siwele*. Esta diversidad material y simbólica conforma un paisaje complejo e inestable que requiere identificaciones - sonoras, visuales, olfativas, táctiles, gustativas, etc.- y desciframientos en los que convergen conocimientos técnicos adquiridos, creencias religiosas y estados psicofísicos particulares.

Una de las consecuencias más significativas del contacto con la sociedad envolvente fue la sedentarización. No obstante, como expliqué en el capítulo II, hoy en día aún mantienen un alto grado de movilidad debido a las visitas que realizan entre parientes, la labor comercial, las actividades de los pastores de las Iglesias Evangélicas, las “giras” que llevan a cabo los jóvenes músicos que pertenecen a las Iglesias mencionadas, la adopción de trabajos provisorios en sitios alejados de sus asentamientos, la realización diaria en los centros urbanizados de un circuito que incluye recolección de residuos y frutos de los jardines y venta de artesanías y leña, y al

cambio de localización que efectúan cuando fallece un miembro de la familia¹²⁰. Asimismo, en los últimos años se observa un proceso de migración temporaria hacia la ciudad de Formosa, la más importante de la zona, donde las mujeres se dedican a “recolectar” diversos objetos entre los residuos que produce el medio urbano.

El desplazamiento constante -que por las características que posee no sería erróneo llamarlo “neonomadismo”-, la disponibilidad poco previsible de los recursos -tanto del monte como de la ciudad- y el carácter cambiante del paisaje, propician una forma de vida marcada por la contingencia. Para los *wichí*, aún hoy, el cambio de localización -breve o prolongada- significa recorrer un territorio que, aunque conocido, se les presenta siempre novedoso y que, por lo tanto, les exige definir la acción sólo en el momento en que se manifiesta un estímulo -disponibilidad/indisponibilidad de recursos materiales, símbolos, teofanías, personas. Parecería que en su imaginario las cosas ocurrieran en torno a ellos sin necesidad de una profunda intervención transformadora. Por lo menos en un plano ideal, consideran que la abundancia sucede a la carencia. Sólo se trata de esperar. En el caso de que así no suceda, se decidirá qué conducta adoptar en la coyuntura misma, y si la capacidad ordinaria del sujeto se ve sobrepasada por las circunstancias, se acudirá a un agente poseedor de poder extraordinario, como un shamán -por lo menos hasta 1996- o un pastor evangélico, que pueda restaurar la continuidad del devenir cotidiano. También, en determinadas circunstancias, se podrá requerir la ayuda de un agente o una institución de la sociedad blanca, como el hospital o las ONGs, o incluso intentar reactivar las relaciones clientelistas que se establecieron con los partidos políticos en épocas electorales. En este marco de pensamiento, no es indispensable prever ni planificar, dado que muy pocos aspectos del entorno natural y social están predeterminados. Los *wichí* poseen una marcada disposición a arreglárselas con lo que esté a mano, una disposición a definir

¹²⁰ Recordemos que esto puede significar un cambio de asentamiento o sólo una mudanza dentro del mismo. Por lo general, la casa que pertenecía al muerto es completamente destruida. En oportunidades, el trazado de la nueva vivienda se superpone en forma parcial con el de la vivienda original.

sobre la eventualidad misma, las formas de intervención y comunicación con la naturaleza, con la sociedad blanca y con el mundo simbólico. **A condiciones ecológicas cambiantes, corresponde un sistema adaptativo dinámico cuyo principio básico de funcionamiento es operar con “agenda abierta”.**

2.3 La política del tiempo

Un manejo extremadamente libre del tiempo es concomitante con este tipo de estrategia. Aún persiste la práctica de la observación del ecosistema, el sol y la luna, a través de la cual seccionan el año en cuatro estaciones (*yačep*, *čelh čep*, *lup* y *nawup*, que se corresponden con nuestro verano, otoño, invierno y primavera, respectivamente), reconocen un mes lunar (*we 'la'*: luna) y dividen el día en siete partes (*ne č'e ihwala* -madrugada-, *inathah* -mañana-, *hwala ikni* -mediodía-, *hwala tataynčō°* -media tarde-, *honah* -atardecer-, *honahtsi* -noche- y *honahtsi čwes* -medianoche)¹²¹. Habitualmente, los acuerdos para realizar una visita, llevar a cabo un ritual, mariscar, trasladarse al pueblo o ingerir alimentos, por ejemplo, son estipulados con este sistema de medición y, por lo tanto, pueden resultar en extremo “imprecisos”, si se los evalúa en los términos ideales de la sociedad blanca que sobrevalora la precisión y la puntualidad en función de la hiperactividad y la maximización de la producción económica. Por ejemplo, cuando un *wichí* desea visitar a un pariente le hace conocer previamente su intención, aunque pocas veces predetermina el día en que concretará la acción, sin que esto motive ningún

¹²¹ Pérez Diez (1974), con datos obtenidos en Misión San Patricio, provincia de Salta, provee la siguiente periodización. El día es dividido en siete partes: *néchie ijwála* -salida del sol-, *ijwála tújchie* -media mañana-, *ijwála ikajní* -medio día-, *ijwála yúi* -puesta del sol-, *ijwála néchie o'nat* -alrededor de las 22 horas-, *ijwála o'nat chó-wej* -media noche- e *ijwála insló* -2 de la mañana. El año comprende catorce meses o *welai* -lunas-, siendo el mes el período comprendido entre el cuarto menguante y la luna nueva. A su vez, éste es seccionado en cinco estaciones: *yiachuíp* -momento de la maduración de los frutos del algarrobo, *ispeyák* -tiempo de la siembra y del florecimiento de las plantas-, *fwiyetíl* -tiempo de heladas-, *nejlós* -período de privaciones- y *na'ayós* -tiempo de la cosecha.

tipo de inquietud por parte de quien va a recibirlo. De hecho, este último puede recurrir a la práctica onírica o al canto de las aves para obtener esa información si así lo desea.

En los últimos años, muchos varones adultos han incorporado el uso de relojes, aunque esto no necesariamente significa que se rijan por ellos. No hay duda de que los usos propios del tiempo imperan en los contactos intraétnicos y de que en las relaciones con la sociedad envolvente, en función de la estrategia a seguir, pueden seguir operando con ellos o adaptarse al ritmo del reloj. Por ejemplo, para realizar una changa, como desmalezar un terreno, concurrirán durante *inathah* –mañana-, en cambio, tenderán a ajustarse al reloj cuando se trate de un contrato con una empresa que les exija puntualidad. Esta yuxtaposición de sistemas también puede apreciarse, en el nivel del lenguaje, en la adaptación que hicieron de los días de la semana: *nečanolh če* –lunes-, *hwala ihi dos* –martes-, *hwala ihi tres* –miércoles-, *hwala ihi cuatro* –jueves-, *hwala ihi cinco* –viernes -, *hwala ihi seis* –sábado-, *hwala ihi siete* –domingo-¹²².

2.4 Las prácticas musicales con agenda abierta

Para los *wichí* no es imprescindible resguardar leña seca ante la inminencia de una tormenta, almacenar alimentos –en los casos excepcionales en que existe un excedente-, decidir de antemano si se realiza o no un ritual, quiénes participarán, cuánto tiempo durará, qué discursos se expondrán, ni aun disponer del pasaje de vuelta si se dispone del de ida para trasladarse a una ciudad que se halla a más de mil kilómetros de distancia como, por ejemplo, Buenos Aires. Estas actitudes, que en superficie parecen disociadas, responden a un mismo patrón que opera como un principio que le da coherencia a su sociedad. Se trata de una política de la inmediatez que atraviesa y rige buena parte de sus prácticas sociales, culturales, económicas, religiosas y expresivas, que se declara en la resolución de las situaciones sobre la eventualidad misma y en el

¹²² Un estudio sobre la periodización del pasado entre los *wichí*, fundamentalmente a partir de datos obtenidos en Misión San Patricio, desde una perspectiva ontológica que focaliza en el lenguaje y en el universo mítico y que desestima en gran medida el uso práctico del tiempo, puede consultarse en de los Ríos (1974).

uso del tiempo. Pero, como he anticipado, la estrategia de operar con “agenda abierta” también rige las prácticas musicales. Se puede observar en la estructuración de los cantos que se ejecutaban durante las danzas nocturnas, la fiesta de la algarroba y las sesiones shamánicas; en la sucesión de los episodios que integraban las terapias shamánicas, en la definición del recorrido imaginario que realizaban los shamanes a fin de efectuar las curaciones y restablecer los desequilibrios que afectaban a los grupos, y en la correlativa indexicalización sonora; en la definición de varios parámetros musicales de los coritos evangélicos y en la conformación de la agenda de las alabanzas.

Una característica de orden estructural de los cantos que se ejecutaban en las danzas nocturnas era la reiteración de un segmento de duración prefijado, tal como se observa en el ejemplo 1 –capítulo III. El “dirigente” –*hyatas tes*- era quien decidía en la coyuntura la cantidad de veces que se repetía dicho segmento, en función de la formación de las parejas o del cansancio de los participantes. Asimismo, durante los cantos solistas que se realizaban en el transcurso de la fiesta de la aloja, y que habían sido adquiridos en la noche anterior mediante revelación onírica, el ejecutante decidía cuánto tiempo prolongar su canto, es decir, cuántas veces repetir el mismo segmento – ejemplo 2, capítulo III- de acuerdo al cansancio o a la aceptación que recibía de los oyentes, principalmente de las mujeres, ya que dicha práctica constituía una de las formas de seducción de que disponían los jóvenes. Si bien en todos estos casos se trataba de la repetición de un mismo segmento, Irma Ruiz¹²³ provee información de que entre los grupos *chulupí*, *angaité*, *lengua* y *sanapaná* los cantos que acompañaban los bailes nocturnos se estructuraban a partir del encadenamiento de melodías distintas, tal como sucedía en algunos cantos shamánicos *wichí*.

Tanto los cantos, como las sesiones shamánicas, presentaban una conformación sensible a diferentes factores. Los shamanes podían estructurar sus cantos mediante la reiteración de un segmento formado por un conjunto de frases melódicas –ejemplo 3,

capítulo IV- y/o a través del encadenamiento de un número limitado de frases –ejemplo 4, capítulo IV. Los cantos que formaban parte de cada evento eran el resultado de la selección de los *ahot* ayudantes de que disponía cada *hayawe*. Asimismo, la cantidad de segmentos o frases podía depender de la resistencia que oponía la enfermedad y del tiempo que el o los *ahot* tardaban en responder al llamado del *hayawe*. Además, la conformación de los cantos dependía de las decisiones que tomaba el operador religioso en cuanto a cómo articular las voces de los *ahot* -ayudantes y enemigos-, el sonido del silbato y el sople -que simbolizaba el tránsito de las teofanías por su cuerpo- con las melodías. Pero hay un nexo más que puede dar cuenta del carácter contingente que adquiriría el orden y la duración de los sucesos que acontecían en las sesiones terapéuticas, y es la que existe entre la forma de relación con el ecosistema y la imaginación; en otras palabras, entre la manera que tienen los *wichí* de conducirse en el monte y la forma en que el shamán construía el paisaje imaginario en el cual acontecían sus peripecias. Como ya expresé, recorrer el monte y transitar por el espacio cósmico eran acciones que poseían un mismo grado de imprevisibilidad y, por lo tanto, la conducta humana debía ajustarse a la inmediatez de los estímulos con los cuales el sujeto se topaba, que en ambos casos podían ser *ahot*, “almas perdidas”, otros *hayawe*, otros operadores religiosos, accidentes geográficos. En la medida que las vicisitudes del vuelo eran contingentes, el programa musical de la sesión también adquiriría esa característica. Recordemos que las manifestaciones sonoras eran índices de la narrativa imaginaria del shamán.

En la actualidad, una parte de las prácticas musicales también presenta cierto grado de eventualidad. Como argumenté extensamente en el capítulo VI, varios parámetros musicales de los coritos evangélicos, así como el orden y la duración de las partes que integran las alabanzas, se constituyen durante la *performance* en concordancia con factores individuales, grupales y contextuales. He definido a los coritos de ejecución colectiva –ejemplos 6 y 7, capítulo VI-, como la plasmación en la

¹²³ Comunicación personal.

performance de una representación imaginaria que reúne un conjunto limitado de rasgos que puede emerger con diferentes estructuras y, en algunas circunstancias, generar lo que denominé estructuras en proceso –capítulo VI. Asimismo, el flujo constante de personas –en especial cancionistas, pastores y quienes demuestran una predisposición favorable a adquirir los estados psicofísicos descritos- sumado al fluctuante estado de ánimo y ascendente involucramiento de los sujetos, determina, tanto en el plano de la sucesión de los hechos como en el de la emotividad, una agenda abierta a la eventualidad. Quiénes serán los oradores, el tiempo que se dispondrá para cada intervención, los cancionistas que participarán, el orden en que se sucederán los hechos, los coritos que se ejecutarán, si se realizarán o no curaciones, el tiempo total de duración del evento, si habrá oradores o músicos de otros asentamientos, es información que no está predeterminada; muchas de estas variables serán materia de negociación en cada caso concreto¹²⁴.

¹²⁴ A partir de lo sucedido en un ritual que se realizó durante 1999 en el asentamiento de Colonia Muñiz, comprendí que hasta la valoración que hacían de mi presencia en el evento era, en alguna medida, contingente. Dicho año estaba alojado en un asentamiento *pilagá* y al visitar, junto con una colega lingüista, a los amigos *wichí* de Colonia Muñiz, recibimos una invitación para concurrir esa misma noche a la alabanza. Como es habitual, durante las primeras 3 o 4 horas, varios oradores agradecieron mi presencia, desearon buena salud para “mi gente” y fui invitado a dar testimonio. Pero hacia el final, ingresó un pastor de otro asentamiento, a quien nunca había visto hasta entonces, y, previa averiguación de mi nombre, expresó “Miguel ha venido acompañado con el diablo”. En un principio creí que estaba haciendo alusión a mi acompañante. Aunque, hacia el final de su intervención, dejó en claro que se refería al Jeep con el cual había llegado y con el cual, en innumerables oportunidades, había trasladado a muchas de las personas que esa noche estaban presentes. Al finalizar su testimonio fuimos invitados a ocupar un lugar contiguo a la mesa que utilizan los pastores para apoyar la Biblia y a recibir una curación colectiva. Mientras que mi expectativa era que al desconcentrarse los concurrentes me pidieran, como de costumbre, que los acercara a sus asentamientos de residencia, ellos prefirieron volver caminando o en bicicleta a sus casas. Obviamente, el episodio amerita un análisis detallado y profundo, pero eso escapa a los objetivos propuestos en este trabajo. Solamente, a partir de la narración de esta experiencia, quiero sugerir que la política de agenda abierta puede ir mucho más allá de los ejemplos presentados.

En síntesis, es posible que la movilidad constante de los grupos en busca de disponibilidad de recursos y el carácter cambiante del paisaje chaqueño hayan condicionado la estrategia de relación con el ecosistema -definido en un sentido amplio, que incluye la geografía chaqueña y las formas que fue adquiriendo la expansión económica, política y religiosa de la sociedad envolvente en el área- y las modalidades de interacción basadas en lo que denominé política de “agenda abierta”. Es probable que ésta sea una característica común a muchas configuraciones humanas con substrato nómada cazador-recolector y, tal vez también, a algunos grupos urbanos¹²⁵. En el caso *wichí*, se trata de una política que no sólo atraviesa varias dimensiones de su sociedad, sino también que logra persistir en el tiempo y que se mantiene activa durante las instancias de interacción con la sociedad blanca. De esta manera, los *wichí* lograron adoptar expresiones musicales de la sociedad envolvente y aún algunos de sus principios estéticos, e impregnarle su propio sello, haciendo que varios parámetros estructurales permanecieran sensibles a los diferentes procesos de contextualización. En otras palabras, en función de crear nuevas expresiones musicales, como lo son los coritos evangélicos, adaptaron la música ajena a las formas de acción y de uso del tiempo propias, tal como ocurría en el pasado¹²⁶.

2. 5 Homología, estilo y esquema

Una preocupación constante de los etnomusicólogos, por lo menos desde la década de 1960, ha sido hallar signos del carácter coherente que adquiere la articulación entre las prácticas musicales y otros fenómenos sociales y culturales de un grupo

¹²⁵ A partir de la experiencia de campo que he realizado en varios asentamientos *pilagá* pude comprobar que, si bien ellos también tienden a decidir el rumbo de la acción sobre la coyuntura misma, ésta no constituye una estrategia ni tan frecuente, ni tan expandida como sucede entre los *wichí*. De hecho, hasta el momento, no he hallado que dicha estrategia se expresara en su prácticas musicales.

¹²⁶ En general, los cancionistas evangélicos concuerdan en considerar que los coritos tienen un origen exógeno, que son una derivación de los cantos que introdujeron los misioneros y de las expresiones musicales de los criollos.

humano. Uno de los intentos descolantes lo constituyó el método *cantometrics* de Alan Lomax (1962 y 1978) que se cimentaba en la existencia de una relación de homología entre la estructura social -concepto que no sólo incluía aspectos políticos y organizacionales, sino también cuestiones de orden emotivo- y la estructura de la canción¹²⁷. Para Lomax, todas las sociedades presentan una relación homológica entre algunos “rasgos” estructurales y las características estilísticas de la ejecución del canto. Con un ejemplo será suficiente para comprender la propuesta. En su afán comparativista, Lomax cree ver que, a la estructura organizativa acéfala y la alta integración de las relaciones personales, que presentan los grupos pigmeo y bosquimano, les corresponde, en ambas sociedades, un estilo vocal que se distingue por la participación colectiva en la recreación de la melodía, la ausencia de consideraciones de talento, una relajación máxima del aparato de fonación, una fusión polifónica y polirrítmica ajustada y una disposición espacial de los ejecutantes que favorece el contacto entre los cuerpos. Por lo contrario, a la “sociedad europea occidental”, que presenta una organización social jerárquica, basada en las relaciones de dominación y subordinación –empleador/empleado, padre/hijo-, le corresponde un estilo de ejecución vocal caracterizado por la presencia de especialistas, la pasividad física y la atención total de la audiencia, y la autoridad exclusiva del cantante. Hoy en día, por muchas y obvias razones, este modelo resulta insostenible. Así lo demuestran las innumerables críticas que recibió¹²⁸ y la falta de seguidores. No sólo resulta objetable el grado de ingenuidad que pone en juego para hacer corresponder un “rasgo” social a un “rasgo” estilístico y su pretensión de dar forma a un método que pudiera aplicarse a todos los tiempos y culturas, sino también la delimitación de las unidades de análisis que realiza -inspiradas en la segmentación del mundo en “áreas culturales” que propuso Murdock-

¹²⁷ Un razonamiento de carácter homológico también ha sido utilizado para dar cuenta de las razones por las cuales algunos grupos o subgrupos urbanos se identifican con determinados estilos de música popular y no con otros. En el marco de un enfoque marxista, se ha interpretado la relación entre la posición de clase de los sujetos y sus gustos musicales, en términos de una determinación infraestructural de la superestructura. Ver al respecto Vila 1996 y Pelinski 2000.

¹²⁸ Al respecto puede consultarse Béhague 1998.

tales como “canción europea occidental”, “estilo bárdico del oriente”, “patrón amerindio”, “patrón negro africano” y otras. Si bien en el aspecto metodológico esta propuesta no encontró eco en otros investigadores¹²⁹, emplazó una problemática dentro de la disciplina que destella hasta nuestros días¹³⁰.

Uno de los logros más sagaces en la búsqueda de pautas de coherencia entre las prácticas musicales y otros aspectos de la vida social, lo constituye el estudio de Steven Feld sobre los *kaluli* de Papua Nueva Guinea (1988). Para Feld, un estilo que se expresa claramente en la música de los *kaluli*, traducido por el autor como “*lift-up-over sounding*”, “reverbera” en otras manifestaciones expresivas e interactivas:

“The same trope that animates musical “lift-up-over sounding” is highly patterned in artistic verbal, visual, and choreographic expression, as well as in patterns of everyday conversation and social interaction. This patterning is also explicitly linked by Kaluli to the acoustic ecology of the rainforest environment indicating an aesthetic and ecological co-evolution” (76-77).

La expresión “*lift-up-over*” da cuenta de una representación de horizontalidad -*non-hierarchical*-, sincronía y ausencia de conducción. La esencia del “*lift-up-over sounding*” es la búsqueda de una particular densidad textural que pueda integrar, de

¹²⁹ Aunque un trabajo reciente (Bar-Yosef 2001) que intenta establecer analogías entre la organización temporal de la música y el concepto de espacio basado en la comparación de diferentes tipos de música –“música árabe del este medio”, “música de gamelán de Java Central” y “música tonal oriental”- constituye, en varios aspectos, una propuesta solapada del método de Lomax.

¹³⁰ Como ejemplos de repercusión inmediata que tuvo la problemática introducida por Lomax ver Feld 1984 y Roseman 1984.

manera simultánea, sincronía y desfase -“*in-synchrony while out-of-phase*”-¹³¹. El carácter sincrónico de la ejecución garantiza una experiencia de unidad/uniformidad/solidaridad -*togetherness*- y cohesión participativa. El estado de máximo compromiso emotivo y corporal -*to get into de groove*- con el estilo “*lift-up-over*” conlleva una identificación de “lo natural” con “lo bello”. Feld ve una concordancia entre este estilo musical y una organización social que propende tanto a la maximización participativa como a la expansión de la autonomía y la distinción del sujeto:

“For Kaluli, sound, like work, is essentially leaderless”(84).

Asimismo, los estilos conversacional y narrativo -“*put talk together*”-, que se caracterizan por la búsqueda de un flujo discursivo denso mediante el entrelazamiento, la superposición y la alternancia de las voces; la percepción de la cualidad multifocal y, a la vez, unificada de los sonidos que provienen del ecosistema¹³² - índices de la altura, la profundidad, la distancia de la selva y de la presencia de los “espíritus de la muerte”¹³³-; así como las pinturas corporales y danzas que se realizan durante sus

¹³¹ Comúnmente, el término técnico que se utiliza para referir al procedimiento que consiste en variaciones simultáneas de una misma melodía es “heterofonía”. Feld argumenta que este concepto no da cuenta ni del papel central que ocupan el timbre y la textura, ni de la libertad con la que se suceden y jerarquizan las partes.

¹³² Para explicar esta dualidad, Feld cita los conceptos de “*hi-fi landscape*” y de “*keynote sounds*” propuestos por Murray Schaffer. El primero hace referencia a los ambientes sonoros que “... contain favorable signal to noise ratios, that is, when the full dynamic range of present sounds can be heard clearly and distinctly without crowding, pollution, or masking by intrusive noise sources” (Feld 1988: 87). El segundo refiere a “... those continuous, basic, frequent, customary sounds that provide a sense of environmental center” (87).

¹³³ “... the forest is both good to listen to and good to sing with; surround sounds provide enjoyment and inspiration” (Feld 1988: 88).

ceremonias¹³⁴, están conducidos por la misma noción de estilo. En este punto de su razonamiento, Feld introduce la idea de “estética como iconicidad del estilo” –*aesthetics as iconicity of style*. El aspecto icónico –en el sentido de “naturalidad”- de la metáfora “*lift-up-over sounding*” se evidencia en el hecho de que es vivida como algo real, obvio, completo y directo. Para Feld, esta metáfora de estilo se transforma en una imagen de identidad, es decir, se convierte en una manifestación de la cultura como un todo que implica:

“... to be together by being in different places at the (same) right time so that each person’s own direction feeds and builds a cooperative cumulative interaction” (94).

En el caso *wichí*, la estrategia de agenda abierta descrita, que da cuenta al menos de un aspecto de la coherencia cultural de su sociedad, no puede ser comprendida en términos de un razonamiento homológico que, previa desarticulación de la experiencia humana en unidades contrastables, haga corresponder un rasgo social a otro musical y que otorgue el rango de universal a los nexos entre las partes que, supuestamente, el análisis puede “develar” –por ejemplo, Lomax (1968) postula que el canto al unísono es propio de las sociedades “tribales simples” en las cuales el poder de los líderes es débil, mientras que el canto responsorial corresponde a sociedades más estratificadas con liderazgo fuerte. Aun si se despojara a dicho razonamiento de su pretensión universalista, quedaría por resolver cómo validar una disección de la experiencia humana en partes susceptibles de ser comparadas y, en el caso de que tal procedimiento fuera posible, el concepto de homología quedaría tan reducido en su capacidad explicativa que pasaría a ser una herramienta analítica inerte que apenas sería útil para llevar a cabo una descripción de aquello que puede ser aprehendido mediante la intuición.

¹³⁴ “There is thus a visual/bodily/sonic textural densification in costume, dance, and sound that merges with a visual/bodily/sonic in-synch and out-of-phase sensation” (Feld 1988: 90).

El análisis realizado por Steven Feld del “*lift-up-over sounding*” de los *kaluli* que, en realidad, no sólo da cuenta de las características de un estilo musical sino también de las peculiaridades de un estilo de vida y que, a diferencia de la propuesta de Lomax, está despojado de toda universalidad, presenta, por lo menos, un aspecto destacable frente al caso *wichí*¹³⁵. Según Feld, la sociedad *kaluli* propende a generar una estética de la densidad textual, que “reverbera” en las prácticas musicales, los modos de relación con el ecosistema, las pinturas faciales, las danzas y la organización social, en la que se conjuga “lo natural” con “lo bello” a partir de la experiencia simultánea de agregación y desagregación, sujeción y autonomía, multifocalidad y unifocalidad¹³⁶. El concepto central en la explicación de Feld, y que puede resultar útil para enmarcar el caso *wichí*, es el de estilo. El concepto tiene una acepción restringida y otra amplia y, en ambos casos, está asociado a la idea de “*groove*” o “*getting into the groove*”, la cual hace referencia a la dimensión vivencial en la que los sujetos se sumergen cuando reconocen y disfrutan un estilo determinado. En su acepción restringida, para Feld,

“A musical style is a finite array of interdependent melodic, rhythmic, harmonic, timbral, textural, and formal relationships and processes. When these are internalized as learned habits, listeners (including performers and composers) are able to perceive and understand a composition in the style as an intricate network of implicative relationships, or to experience the work as a complex of felt probabilities” (Meyer 1967: 116, citado en Feld 1988: 76).

¹³⁵ No se trata de comparar dos sociedades tan distintas como lo son la *wichí* y la *kaluli*, sino de chequear el potencial analítico del concepto de estilo que propone Feld para comprender las articulaciones entre las prácticas musicales y otras dimensiones de la vida social.

¹³⁶ Charles Keil (2001) se ha referido a este tipo de vivencia con el concepto de “discrepancias participatorias”.

En su versión más amplia, en la que cimienta el análisis, un estilo es “... a concrete embodiment or projection of emotional dispositions and habits of thought **common to the whole culture**¹³⁷” (Schapiro 1953: 305, citado en Feld 1988: 107). Al referirse a los *kaluli*, dice:

“It is the very human resources that are enacted to constitute the reality of social life in sound. Style is itself the accomplishment, the crystallization of personal and social participation; it is the way performance and engagement endows humanly meaningful shape upon sonic form. Style is an emergence, the means by which newly creative knowledge is developed from playful, rote, or ordinary participatory experience. Style is the way an internalization and naturalization of felt thoughts and thought feelings guides experience ...” (Feld 1988: 107).

Si bien esta concepción de estilo no pierde de vista la práctica musical, desborda claramente las definiciones canónicas. En la descripción que he realizado de la política de agenda abierta que emerge en varias dimensiones de la vida de los *wichí*, la música no ocupa el lugar central que para Feld tiene en la sociedad *kaluli*. Es indudable que la política de agenda abierta es producto de la consumación de procesos individuales y grupales, y que constituye uno de los instrumentos de navegación que los *wichí* emplean en actividades tan disímiles como mariscar en el monte, recolectar en los centros urbanos, explorar la imaginación, realizar las alabanzas evangélicas y ejecutar sus cantos. En este sentido, la política de agenda abierta también puede considerarse un estilo con implicancias interactivas y estéticas que guía la experiencia. Pero no se trata de un modelo que surge de la práctica musical y que se expande a otros dominios de la experiencia como parece suceder en el caso de los *kaluli*. Tampoco es un ordenamiento estético/interactivo que aflora aquí y allá, a la manera de un molde que es utilizado para

¹³⁷ El resaltado en mío.

poner “en línea” o en eufonía la existencia o para reproducir, como un calco, la misma forma en distintos marcos de acción. Por lo contrario, el resultado de actuar con agenda abierta es, en alguna medida, contingente, ya que no reproduce el mismo patrón en distintas interacciones –intersubjetivas, sujeto/ecosistema. Es decir, establecer la disposición de las secuencias –¿en qué orden encadenamos los coritos?¹³⁸–, determinar el grado de compromiso –¿cuánta energía corporal pongo en juego para percutir el tambor o para recibir al Espíritu Santo?–, reconocer y optar por una o varias de las alternativas disponibles –¿trabajo con el *sivele* que me abrumba con preguntas sobre mi cultura o visito a mis parientes?–, estipular las posibles consecuencias –¿qué respuesta tendrá mi testimonio?–, decidir el momento propicio y la cantidad de tiempo a emplear –¿cuándo devuelvo la visita a aquel pastor que nos visitó hace un año y cuánto tiempo permanezco en su casa?– y circunscribir los componentes de cada escenario –¿agrego o desagrego como interlocutor a este sujeto que desde hace unos días reside dentro de mi territorio?– son decisiones individuales o grupalmente negociadas que son tomadas en la inmediatez del estímulo que se presenta orientando los procesos de contextualización, que, en el caso de las prácticas musicales, son, en alguna medida, determinantes de la suerte de los paisajes sonoros.

Cualquier interpretación que se lleve a cabo sobre la naturaleza de la política de agenda abierta de los *wichí* requiere abordar la relación entre cultura y experiencia. El concepto de “*foundational schemas*” propuesto por Bradd Shore (1996), en el contexto

¹³⁸ Con la serie de preguntas que formulo en este párrafo, no pretendo dar cuenta de la manera precisa en que los *wichí* se interrogan acerca del rumbo que debe adoptar su acción. No hay duda de que, tal como fueron enunciadas, conllevan muchos de los intereses antropológicos que animan la investigación y reproducen la lógica que guía a los sujetos en el medio cultural que habito; es decir, en algún sentido, son “mis” preguntas colocadas en boca de los *wichí*. No obstante, a partir de la experiencia de interacción con los colaboradores más próximos que se generó en el transcurso de los trabajos de campo, considero que la diferencia entre “mis” preguntas y las “suyas” radica más en el grado de ansiedad que genera su resolución, que en el modo en que se formulan. El propósito de utilizar este recurso discursivo es, no sólo brindar un mayor desarrollo de la argumentación, sino también darle un lugar destacado a la reflexividad, acorde a lo que he desarrollado, al respecto, en los capítulos I y VII.

de una reconsideración de la teoría de los modelos culturales¹³⁹ a partir de lo que denomina una “concepción etnográfica de la mente” (10), articula cultura y experiencia en sus dimensiones convencionales, idiosincráticas, públicas y cognitivas de una manera que puede ser útil para pensar el caso de los *wichí*, ya que parece ofrecer una interpretación más rica que la que provee el concepto de estilo de Steven Feld. Para Shore (1996), la cultura es una colección extensa y heterogénea de “modelos” que existen como “artefactos públicos” – “*in the world*”- y como construcciones cognitivas en la mente de los miembros de un grupo social.

A esta distinción inicial, entre “*public models*” –convenciones conscientes sobre el tiempo y el espacio que están disponibles para todo tipo de experiencias- y “*mental models*”, se suma una diferenciación más entre “modelos mentales personales” y “modelos mentales convencionales”. Los primeros constituyen construcciones idiosincráticas que, a partir de la experiencia, cada sujeto modela a la manera de estrategias que le permiten asignar significado a su acción. Los segundos, siempre siguiendo a Shore, son parte del stock de recursos cognitivos de un grupo social; nacen y se transforman mediante el uso, por lo tanto, su existencia es contingente en la medida que es sensible al continuo intercambio social. Al inscribirse en la mente de los miembros de un grupo, se constituyen como recursos cognitivos disponibles para los sujetos.

Para Shore, los “*foundational schemas*”, de cuya existencia los actores sociales suelen ser inconscientes, constituyen las formas más abstractas y generales de los modelos culturales. Si bien no proveen referencias sensoriales específicas, tienen la propiedad de organizar o articular diversos modelos mentales, a través de lo cual los sujetos se “aseguran” la construcción de significado en diferentes tipos de contextos. Este carácter ordenador y aglutinante impregna a las acciones del grupo una cualidad de coherencia. En varios sentidos, la política de agenda abierta *wichí*, tal como fue

¹³⁹ Que incluye, entre otras, una sustanciosa crítica a la propuesta de Roy D’Andrade.

descripta, puede ser comprendida en términos del concepto de “*foundational schema*”. En primer lugar, el nivel de abstracción y generalidad con que el modelo opera y la consecuente baja y negociable constrictión que imprime a la acción, instituye una noción de sujeto versátil que se ajusta claramente a cómo los *wichí* despliegan la acción:

“Human beings are opportunistic and creative model builders and model readers of great virtuosity” (Shore 1996: 46).

En segundo lugar, se trata de una forma de actuar que puede ser aplicada eficazmente a los más diversos procesos de contextualización. Como ya expliqué, los *wichí* se conducen con la misma política, tanto en marcos interactivos como en instancias expresivas –la estructuración de los cantos- y experiencias imaginativas –los vuelos shamánicos. Por último, el concepto parece dar cuenta, también, de cómo una serie de modelos emparentados se pueden alinear en una misma dirección. En el caso de los coritos evangélicos, el uso y medición del tiempo, la inmediatez de la acción, la inestabilidad de varios parámetros musicales y una pauta estética que configura la aceptabilidad de la resultante, en gran medida contingente, de la práctica musical, parecen asociarse bajo un mismo y abstracto modelo. En otras palabras, **una política de uso del tiempo, una estrategia de acción y un juicio estético, se enfilan en una misma dirección para producir una experiencia musical**. Lo mismo sucedía en las travesías imaginarias de los *hayawe* cuando decidían la secuencia de acciones, la geografía del paisaje a recorrer, la cantidad, calidad y carácter de los *ahot* intervinientes, entre otros aspectos, y, consecuentemente, establecían qué cantos ejecutar, cómo articularlos con las voces de los *ahot*, los soplos y los sonidos del silbato de hueso, y por cuánto tiempo mantener en escena toda la parafernalia sonora.

En síntesis, la imagen que propongo de los *wichí*, a partir de mis vivencias de asombro, encanto, desorientación y extrañeza frente a su mundo, de las inevitables cuotas de etnocentrismo –por no usar el término “otredad” en su sentido eufemístico-, de reflexiones compartidas y de narrativas que, aunque ya lejos del campo, aún

resuenan, es la de una sociedad en constante movimiento. Los *wichí* atraviesan espacios geográficos, surcan mundos imaginarios y recorren paisajes sonoros, aunque permanecen conviviendo con el mismo ecosistema –sin duda transformado-; es decir, logran transitar diversos territorios sin desterritorializarse¹⁴⁰. El mundo *wichí* es, al igual que muchos otros, un mundo coherente. Pero su especificidad reside en que se trata de una coherencia del movimiento. Al igual que las casas que se “mueven” cuando fallece uno de sus moradores, la estructura de los coritos y varios de sus parámetros musicales se “mueven” durante la realización de las alabanzas evangélicas¹⁴¹. Pero la dirección del movimiento es, dentro de cierto rango de posibilidades, contingente: los trazados de los cimientos de las nuevas casas pueden superponerse con los de las viviendas derribadas o reaparecer en otro asentamiento, los coritos pueden durar 30 o tan solo 3 minutos¹⁴². En otras palabras, los paisajes *wichí* se hacen y rehacen, se transitan y se viven, de una manera, siempre, novedosa.

¹⁴⁰ Mientras que sus vecinos *toba* han migrado a varios centros urbanos, los *wichí*, sugestivamente, permanecen en el mismo hábitat. Un estudio que compare ambas estrategias, sería de sumo interés para comprender las modalidades de interacción con la sociedad envolvente.

¹⁴¹ Lo que he denominado “estructura en proceso” –capítulo VI.

¹⁴² Me he referido a este proceso como “definición de la estructura” –capítulo VI.

Bibliografía citada

Alvarsson, Jan Åke . 1988. *The Mataco of the Gran Chaco. An Ethnographic Account of Change and Continuity in Mataco Socio-Economic Organization.* Uppsala: Uppsala Studies in Cultural Anthropology.

Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Atkinson, Jane Monnig. 1992. Shamanisms Today. *Annual Review of Anthropology* 21: 307-330.

Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words.* Oxford: Oxford University Press.

Baldrich, Amadeo J. 1889. *Las comarcas virgenes. El Chaco central norte.* Buenos Aires: Casa Editora.

Bartolomé, Leopoldo J. 1972. Movimientos milenaristas de los aborígenes chaqueños entre 1905 y 1933. *Suplemento Antropológico* 7 (1-2): 107-118.

Barúa, Guadalupe. 1986. Principios de organización en la sociedad Mataco. *Suplemento Antropológico* 21 (1): 73-129.

-----, 1991-92. Las plantas mágicas como remedios sociales entre los mataco: el equilibrio entre el control social y la transgresión. *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco* IV: 21-26.

Bar-Yosef, Amatzia. 2001. Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy. *Ethnomusicology* 45 (3): 423-442.

Bastian, Jean-Pierre. 1997. *La mutación religiosa de América Latina. Para una sociología del cambio social en la modernidad periférica.* México: Fondo de Cultura Económica.

Bateson, Gregory. 1958. *Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View.* Stanford, California: Standford University Press.

-----, 1972. *Steps to an Ecology of Mind.* New York: Ballantine Ed.

-----, 1991. Una teoría del juego y de la fantasía. En *Pasos hacia una ecología de la mente*, 205-221. Buenos Aires: Planeta.

Bauman, Richard. 1975. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77: 290-311.

-----, 1992. *Story, Performance, and Event.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Richard and Joel Sherzer. 1975. The Ethnography of speaking. *Annual Review of Anthropology* 4: 95-119.

Bauman, Richard and Charles Briggs. 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

Beeman, Williams O. 1993. The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology* 22: 369-393.

Béhague, Gerard ed. 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspective.* Connecticut: Greenwood Press.

-----, 1998. Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular. En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragolini eds., 307-317. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

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.

-----, 1973. *How Musical is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.

-----, 1977. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.

-----, 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.

-----, 1990. Performance as a Way of Knowing: Practical Theory and the Theory of Practice in Venda Traditional Music-Making, 1956-1966. En *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia, Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, 214-220. Torino: EDT.

Boddy, Janice. 1994. Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality. *Annual Review of Anthropology* 23: 407-434.

Braunstein, José. 1976. Conceptos y sentimientos de pertenencia grupal de los Mataco. *Scripta Ethnologica* 4 (1): 130-143.

-----, 1977. Organización social de los mataco. *Cuadernos Franciscanos* 41: 133-141. Salta

-----, 1983a. *Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Serie Trabajos de etnología.

-----, 1983b. La passion amoureuse chez les mataco: *kyutisli*. *Journal de la société del améicanistes* LXIX, 169-176.

-----, 1992-93. Territorio e historia de los narradores matacos. *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco* V: 4-74.

-----, 1995. *The Space of Language and Society Among the Native Peoples of Argentinian Chaco*. Inédito.

-----, 1997. El chamanismo y el espacio religioso en la "misa" de los matacos. *Shamanismo Sudamericano*, Juna Schobinger comp., 69-86. Buenos Aires: Ediciones Continente y Editorial Almagesto.

Braunstein, José y Ana Dell'Arciprete. 2000. Carta Etnica de los pueblos wichí. En *Las Palabras de la Gente*, Buliubasich, C.; N. Drayson. y Silvia M. de Berteá, 32-33. Salta: CEPIHA (Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología). Universidad de Salta. Serie Extensión 1.

Braunstein, José y Miguel A. García. 1996. Estabilidad y cambio de la música ritual en el este de la cadena cultural mataca. *Scripta Ethnologica* XVIII: 143-155.

Briggs, Charles. 1986. *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.

Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

Bruner, Edward. 1986. Experience and Its Expressions. En *The Anthropology of Experience*, Victor Turner and Edward Bruner eds., 3-30. Urban and Chicago: University of Illinois Press.

Califano, Mario. 1974. El concepto de enfermedad y muerte entre los matakos costaneros. *Scripta Ethnologica* II (2): 33-73.

-----, 1976. El chamanismo matakos. *Scripta Ethnologica* III (3): 7-60.

Caplan, Lionel ed. 1987. *Studies in Religious Fundamentalism*. London: MacMillan Press.

Chomsky, Noam. 1973. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.

Cordeu, Edgardo. 1984. Notas sobre la dinámica sociorreligiosa *Toba-Pilagá*. *Suplemento Antropológico* 29 (1): 187-235.

Cordeu, Edgardo y Miguel de los Ríos. 1982. Un enfoque estructural de las variaciones socioculturales de los cazadores-recolectores del Gran Chaco. *Suplemento Antropológico* 17 (1-2): 132-195.

Corten, André. 1995. *Le pentecôtisme au Brésil*. París: Khartala.

Crapanzano, Vincent 1977. Introduction. En *Case Studies in Spirit Possession*, Vincent Crapanzano y Vivian Garrison eds., 1-40. New York: John Wiley and Sons.

Dasso, María Cristina. 1985. El shamanismo de los matakos de la margen derecha del río Bermejo (Provincia de Chaco, República Argentina). *Scripta Ethnologica, Supplementa* V.

-----, 1993. Dos desarrollos variantes del shamanismo *wichí*. *Scripta Ethnologica* XV: 55-63.

-----, 1999. La máscara cultural. Buenos Aires: Ciudad Argentina.

Douglas, Mary. 1978. *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza.

Duranti, Alessandro. 1997. *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eliade, Mircea 1996. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ensminger, Jean and Jack Knight. 1997. Changing Social Norms. Common Property, Bridewealth, and Clan Exogamy. *Current Anthropology* 38 (1): 1-24.

Fabian, Johannes. 1983. Times and Tense: The Ethnographic Present. En *Time and the Other. Now Anthropology Makes its Object*, 80-97. New York: Columbia University Press.

Fairclough, Norma. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge. UK: Polity Press.

Feld, Steven. 1984. Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology* XXVIII (3): 383-409.

-----, 1988. Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-up-over Sounding": Getting into the Kaluli groove. *Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113.

-----, 1994. Communication, music, and speech about music. En *Music Grooves*, Charles Keil and Steven Feld eds., 77-95. Chicago: The University of Chicago Press.

Fock, Niels. 1963. Mataco Marriage. *Folk* 5 :91-101.

-----, 1966-7. Mataco Indians in Their Argentine Setting. *Folk* 8-9: 89-104.

Frith, Simon. 1987. Towards an aesthetic of popular music. En *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Richard Leppert y Susan McClary eds., 133-149. Cambridge: Cambridge University Press.

García, Miguel A. 1998-99. Del vuelo shamánico a la demanda intercultural. Significado, cambio de tópico e inestabilidad de roles en la entrevista. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 18: 175-189.

-----, 1999. En torno a las ideas *pilagá* del origen y la transmisión de los cantos. *Música e Investigación* 5: 33-46.

-----, 2000. Song of a Chiriguano Indian from Bolivia, recorded by Robert Lehmann-Nitsche in San Pedro de Jujuy, Argentina. *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*, Cd 1, track 34, 105-107. Berlin: Museum Collection Berlin, Wergo.

-----, 2002. Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación. En *Paisajes - Passages - Passagen. Homenaje a C. Wenzlaff-Eggebert*, V. Atero, S. Grunwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen, G. Nilsson, P. Piñero, eds. Sevilla: Universidad de Sevilla. En prensa.

Geertz, Clifford. 1983. From the native's point of view. En *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Cap.3. New York: Basic Books.

-----, 1992. Ethos, cosmovisión y el análisis de los símbolos sagrados. En *La interpretación de las culturas*, 118-130. Barcelona: Gedisa.

Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis*. New York: Harper Colophon.

Golluscio, Lucía A. 2000. Introducción: La etnografía del habla y la comunicación, un recorrido histórico. En *Etnografía del habla: Textos fundacionales I*, Lucía Golluscio selección de textos e introducción, 5-42. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Gourlay, Kenneth.1978. Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role. *Ethnomusicology* 22 (1): 1-35.

Gupta, Akhil and James Ferguson. 1997. Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era. *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Akhil Gupta and James Ferguson eds., 1-29. Duke University Press: Durham and London.

Hall, Kira. 1999. Performativity. *Journal of Linguistic Anthropology* 9 (1-2): 184-187.

Helton, Sally Carr. 1981. Markers and audience Behavior: Relationships Surroundings the Musical Event. En *Discourse in Ethnomusicology II: A Tribute to Alan P. Merriam*, Caroline Card et al eds., 99-130. Bloomington, Indiana: Indiana University.

Herndon, Marcia. 1971. The Cherokee Ballgame: An Ethnomusicologist's View. *Ethnomusicology* XV (3): 339-352.

-----, 1987. Toward Evaluating Musical Change Through Musical Potential. *Ethnomusicology* 31 (3): 455-468.

Herndon, Marcia and Roger Brunyate eds. 1975. *Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Austin: University of Texas.

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.

-----, 1971. La sociolingüística y la etnografía del habla. *Antropología social y lenguaje*, Edwin Ardener comp., 115-151. Buenos Aires: Paidós.

-----, 1974. *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Idoyaga Molina, Anatilde. 1976. Matrimonio y pasión amorosa entre los mataco. *Scripta Ethnologica* 4 (1): 46-67.

-----, 1994. La misionización y el surgimiento de nuevas formas terapéuticas y culturales entre los *pilagá* (Chaco Central). *Anthropologica* XII (12): 135-157.

-----, 1996. Entre el mito y la historia. La mitificación de un líder mesiánico. *Scripta Ethnologica* XVIII: 167-183.

Jakobson, Roman y Linda R. Waugh. 1987. *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.

Karsten, Rafael. 1913. Indian Dances in the Gran Chaco (South America). *Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar*. Bd. LVII. Helsingfors, 1-35

-----, 1932. *Indian Tribes of the Argentine and Bolivian Chaco*. Helsingfors.

Kersten, Ludwig. 1986. *Las tribus indígenas del Gran Chaco hasta fines del s XVIII. Una contribución a la etnografía histórica de Sudamérica*. Resistencia, Chaco: Universidad Nacional del Nordeste.

Kartomi, Margaret J. 1981. The Process and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* 25 (2): 227-249.

Keil, Charles. 2001. Las discrepancias participatorias y el poder de la música. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces y otros, eds. Madrid: Trotta.

Lehmann-Nitsche, Robert. 1907. Estudios antropológicos sobre los chiriguano, chorotes, maticos y tobas (Chaco Occidental). *Anales del Museo de la Plata* I (2): 53-151.

Lhatenekhi. *Cultos con Himnos y coros evangélicos traducidos al idioma matico*. 1992. Iglesia Anglicana, Salta.

Lomax, Alan. 1962. Song Structure and Social Structure. *Ethnology* 1 (4): 425-451.

———. 1978. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 88.

Lord Albert. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Malinowski, Bronislaw. 1978. *Coral Gardens and Their Magic*. London: Allan & Urwin, 2 vols.

McLeod, Norma. 1966. Some techniques for the analysis of non-western music. Unpublished Doctoral Dissertation, Northwestern University.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston Ill.: Northwestern University Press.

Messineo, Cristina. 1988. El lenguaje del éxtasis: práctica de la glosolalia entre los Matico de Carboncito (Pcia. de Salta). *Scripta Ethnologica, Supplementa* 7: 113-120.

Métraux, Alfred. 1939. Myths and Tales of the Matico Indians (The Gran Chaco, Argentina). *Ethnological Studies* 9: 1-127.

-----, 1943. Suicide Among the Matakos of the Argentine Gran Chaco. *América Indígena* III: 199-209.

-----, 1944. Nota Etnográfica sobre los indios matakos del Gran Chaco argentino. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* IV: 7-18.

-----, 1963. Ethnography of the Gran Chaco. *Handbook of South American Indians, The Marginal Tribes*, Julian Steward ed., vol 1, 197-330. New York: Cooper Square Publishers, inc.

-----, 1973. *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Madrid: Aguilar.

Meyer, Leonard. 1967. *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.

Miller, Elmer. 1979. *Los tobos argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*. México: Siglo XXI.

Nacar Fuster, Eloino y Alberto Colunga Cueto eds. 1977. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Nettl, Bruno. 1971. Historical Aspects of Ethnomusicology. *Readings in Ethnomusicology*, David P. McAllester ed., 150-164. New York-London: Johnson Reprint Corporation.

-----, 1980. Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo. *Revista musical chilena* XXXIV (149-150): 5-17.

Niklison, José E. 1989 [1917]. *Investigación sobre los indios matakos trabajadores*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Novati, Jorge. 1984. El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades. Un estudio sobre las canciones de los "Mataco" del Chaco argentino. *Temas de Etnomusicología* I: 9-43. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Otto, Rudolf. 1925. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.

Pelinski, Ramón. 2000. Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. En *Invitación a la etnomusicología*, 163-175. Madrid: Akal.

Pelleschi, Giovanni. 1881. *Otto mesi nel Gran Chaco. Viaggio lungo il fiume Vermiglio*. Firenze: Coi tipi dell'arte della stampa.

Pérez Diez, Andrés. 1974. Noticia sobre la concepción del ciclo anual entre los matacos del noreste de Salta. *Scripta Ethnologica* II (2): 111-120.

Piña, Joaquín. 1995. Juntos, para defender los derechos humanos. En *Evangélicos en América Latina*, Jean-Pierre Bastian *et al*, 167-191. Quito: Abya-Yala.

Piqueras Infante, Andrés. 1996. *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela Libre.

Remes, Pieter. 1999. Global Popular Music and Changing Awareness of Urban Tanzanian Youth. *Yearbook for Traditional Music* 31: 1-26.

Ríos de los, Miguel A. 1974. Temporalidad y potencia entre los grupos mataco. *Scripta Ethnologica* 2 (2): 7-38.

-----, 1978-79. Las expresiones de la afición amorosa en la etnia Mataco. *Scripta Ethnologica* 5 (1): 26-51.

Rivière, Gilles. 1997. Bolivie: le pentecôtisme dans la société aymara des hauts-plateaux. *Problèmes d'Amérique latine* 24: 81-102.

Rodríguez Brandão, Carlos. 1995. El rastro de la mirada. Sobre la antropología de las religiones populares en Brasil. *Antropología* 10: 7-39.

Rodríguez Mir, Javier y José Braunstein. 1993-94. Sedentarización y etnicidad. El caso de los Matacos de Las Lomitas (Argentina). *Runa* XXI: 263-270.

Roig, Elisabeth. 1990. La música *toba* en el contexto de la Iglesia Evangélica Unida. Ponencia presentada en las *V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires 5 al 8 de septiembre.

-----, 1992. La música *toba* urbana contemporánea: aproximación al tema del cambio musical. En *Las artes en el debate del Quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 203-208. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

-----, 1996. El coro Chelaalapí: Un 'bolsón aislado' de música 'tradicional' *toba*. *Revista Argentina de Musicología* 1: 71-80.

-----, 1998. Música y estrategias medicinales en una comunidad *toba* de J.J. Castelli, Chaco. En *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM.*, Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragolini, eds., 183-197. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Roseman, Marina. 1984. The social Structuring of Sound: The Temiar of Peninsular Malaysia. *Ethnomusicology* XXVIII (3): 411-445.

Rouget, Gilbert. 1977. Music and Possession Trance. En *The Anthropology of the Body*, John Blacking ed., 233-239. London: Academic Press.

-----, 1980. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard

Ruiz, Irma. 1978-79. Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central. *Scripta Ethnologica* 5 (2): 157-169.

-----, 1985. Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 6: 35-78.

Schapiro, Meyer. 1953. Style. En *Anthropology Today*, A.L. Kroeber ed., 287-312. Chicago: University of Chicago Press.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires

Schuyler, Philip. 1984. Berber Professional Musicians in Performance. En *Performance Practice. Ethnomusicological Perspective*, Gerard Béhague ed., 91-148. Connecticut: Greenwood Press.

Searle, John. 1976. The Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society* 5 (19): 1-23.

Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Segato, Rita. 1993. Cambio religioso y desetnificación: la expansión evangélica en los Andes centrales de Argentina. *Etnía* 38-39: 85-124.

Sharma, Ursula. 1996. Bringing the Body Back Into the (Social) Action. Techniques of the Body and the (Cultural) Imagination. *Social Anthropology* 4 (3):251-263.

Shore, Bradd. 1996. *Culture in Mind. Cognition, Culture and the Problem of Meaning.* New York, Oxford: Oxford University Press.

Siffredi, Alejandra y Guadalupe Barúa. 1987. Contrastación de un modelo sistémico basado en los procesos morfogenéticos y morfoestáticos en los sistemas socioculturales Chorote y Mataco. *Suplemento Antropológico XXII* (2): 81-218.

Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes.* Nueva York: Praeger.

Smelser, N. J. 1962. *Theory of Collective Behavior.* London: Free Press.

Stewart, Charles and Rosalind Shaw eds. 1994. *Syncretism/Anti-syncretism. The politics of religious synthesis.* London and New York: Routledge.

Stoll, David. 1990. *Is Latin American Turning Protestant? The Politics of Evangelical Growth.* Berkeley: University of California Press.

Trincherro, Héctor Hugo. 2000. *Los dominios del demonio. Civilización y barbarie en las fronteras de la Nación. El chaco central.* Buenos Aires: Eudeba.

Turino, Thomas. 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory of Music. *Ethnomusicology* 43 (2): 221-255.

Turner, Victor. 1980. *La selva de los símbolos.* Madrid: Siglo XXI.

-----, 1982. *From ritual to theatre. The Human Seriousness of Play.* New York: Paj publications.

-----, 1987a. The Anthropology of Performance. En *The Anthropology of Performance*, 72-98. New York: Paj Publications.

—————. 1987b. Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film, and Spectacle in Cultural Performance. En *The Anthropology of Performance*, Victor Turner, 21-32. New York: Paj Publications.

—————. 1991. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

Van Gennep, Arnold. 1986. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.

Vila, Pablo. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. *TRANS, Transcultural Music Review / Revista Transcultural de Música II*, <http://www2.uji-es/trans/>

Voloshinov, V. 1993. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

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: 19-46.

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. Religiones Latinoamericanas 2.

Wilbert J. and K. Simoneau. 1982. *Folk Literature of the Mataco Indians*. Latin American Center Publications: Los Angeles.

Wittgenstein, Ludwig. 1974. *Philosophical Grammar*. Anthony Kenny, ed. Rush Rhees. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Diccionarios, gramáticas y vocabularios

Braunstein, José. 1997. Léxico del mataco bazanero. En: *International Dictionary Series. South American Indian Languages 7*, Mary Ritchie Key ed. Irvine: UCLA.

Buckwalter, Alberto. 1995. *Vocabulario pilagá*. Indiana: Mennonite Board of Missions.

Gerzenstein, Ana. 1991-92. Una variedad oriental del mataco. *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco IV*: 80-97.

Hunt, R. J. 1937. *Mataco-English and English-Mataco Dictionary*. Gothenburg Ethnographical Museum.

Lunt, Bob. 1993. *Wichi Grammar*. Inédito.

Messineo, Cristina y José Braunstein. 1989/90. Variantes lingüísticas del mataco. *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco I*: s/p.

Najlis, Elena L. 1968. Dialectos del mataco. *Anales de la Universidad del Salvador 4*: 232-241.

Viñas Urquiza, María Teresa. 1974. *Lengua mataca*. Archivo de lenguas precolombinas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2 vols..

Bibliografía consultada (no citada)

Altabe, Ricardo, José Braunstein y Jorge A. González. 1995. Derechos indígenas en la Argentina. *El Derecho (Universidad Católica Argentina)*, XXXIII, N°8858: 1-7.

Alvarsson, Jan Äke. 1984. *Wenhayek Lhamet. Introducción al mundo de los mataco-noctenes de Bolivia.* Cochabamba, Bolivia: Misión Sueca Libre en Bolivia.

-----, 1990a. The Mataco Way: A Case of Alternative Development in the Gran Chaco. En *Alternative Development in Latin America*, Jan Äke Alvarsson ed., 79-95. Uppsala: Uppsala Research Reports in Cultural Anthropology.

-----, 1990b. Ethnicity. Some Introductory Remarks. En *Ethnicity in Latin America*, Jan Äke Alvarsson ed., 7-13. Uppsala: University of Uppsala, Centre for Latin American Studies.

-----, 1990c. Borders and Ethnicity. The Case of the Mataco. *Ethnicity in Latin America*, Jan Äke Alvarsson ed., 121-134. Uppsala: University of Uppsala, Centre for Latin American Studies.

-----, 1993. Seeing but not believing. The danger of theoretical presuppositions: Rafael Karsten as an Ethnographer of the Gran Chaco. *Revista de la Sociedad Sueca de Americanistas* 1 (2).

-----, 1994. El humanitarismo de Nordenskiöld. *Kulturradet*. Edición especial, Americanistas suecos.

Arenas, Patricia. 1991. *Antropología en la Argentina. El aporte de los científicos de habla alemana.* Buenos Aires: Institución Cultural Argentino-Germana y Museo Etnográfico J.B. Ambrosetti.

- Auroi Claude y Alain Monnier.** 1998. *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux.* Genève: Musée d'ethnographie.
- Barabas, Alicia M. y Miguel Bartolomé.** 1979. Un testimonio mítico de los mataco. *Journal de la Société des Américanistes* LXVI: 125-131.
- Barth, Fredrik comp.** 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Barúa, Guadalupe.** 2001. *Semillas de estrellas. Los nombres entre los wichí.* Buenos Aires: Dunken.
- Bastian, Jean-Pierre.** 1997. La dérégulation religieuse de L'Amérique latine. *Problèmes d'Amérique latine* 24: 3-15.
- Blacking, John.** 1985. The Context of Venda Possession Music: Reflections on the Effectiveness of Symbols. *Yearbook of traditional Music* 17: 64-87.
- Blanco, Fernando Luis.** 1998. Fronteras étnicas. Consideraciones generales a partir de un caso particular: el Chaco argentino. *Anos 90, Revista do programa de pós-graduação em historia* 9: 83-98.
- Blum, Stephen.** 1990. Commentary. *Ethnomusicology*, 34 (3): 413-421.
- . 1991. Ethnomusicologists and Modern Music History. *Ethnomusicology and Modern Music History*, Stephen Blum et al eds. Urbana: University of Illinois Press, 1-20.
- Boyer, Véronique.** 1997. Approches sociologiques et anthropologiques du pentecôtisme: le cas brésilien. *Problèmes d'Amérique latine* 24: 33-47.
- Braunstein, José.** 1996. Clasificación de las lenguas y pueblos del Gran Chaco. En *Lenguas indígenas de Argentina 1492-1992*, Eusebia H. Martín y Andrés Pérez Diez

comps. San Juan: Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas "Manuel Alvar", Universidad Nacional de San Juan.

-----, 1999. "Indios" and "Cristianos": Religious Movements in the Eastern Part of the Wichi Ethnic Chain. En *Indigenous Peoples, Missionaries and Nation States*. En Prensa.

Brown, G and G. Yule. 1987 *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Califano, Mario coordinador. 1999. *Mito, guerra y venganza entre los Wichí*. Buenos Aires: Ciudad Argentina.

Califano, Mario y María Cristina Dasso. 1999. *El Chamán Wichí*. Buenos Aires: Ciudad Argentina.

Carvalho, José Jorge de. 1995. Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. En *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Néstor García Canclini ed., 125-165. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

-----, 1996. Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 253-271.

Censabella, Marisa. 2000. *Las lenguas indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

Chafe, W. 1994 *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: The University of Chicago Press

Cordeu, Edgardo y Alejandra Siffredi. 1971. *De la algarroba al algodón. Movimientos milenaristas del Chaco Argentino*. Buenos Aires: Juárez editor.

Corten, André. 1997. Pentecôtisme et politique en Amérique latine. *Problèmes d'Amérique latine* 24: 17-31.

Csordas, Thomas J. 1999. *Embodiment and Cultural Phenomenology. Perspectives on Embodiment.* New York: Routledge.

Curiel Lena, Tania J. 1988. *Bibliografía del Chaco argentino. 1875-1900.* Documentos de Geohistoria Regional 4. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Dasso, María Cristina. 1988. La palabra shamánica: una explicación del cambio cultural. *Scripta Ethnologica, Supplementa VII*: 77-85.

-----, 1990. El problema mítico religioso como base de la aporía cultural: un individuo *Welak*. *Scripta Ethnologica, Supplementa VIII*: 141-147.

-----, 1996. El núcleo de salud como foco de la terapia etnográfica. *Scripta Ethnologica XVIII*: 23-35.

Dijour, Elisabeth. 1933. Les cérémonies d'expulsion des maladies chez les Matakó. *Journal de la Société des Américanistes XXV*: 211-217.

Feld, Steven. 1986. Orality and Consciousness. En *The Oral and the Literate in Music*, Yoshihiko Tokumaru and Osamu Yamaguti eds., 18-28. Tokio: Academia Music Ltd.

Feld, Steven and Aaron A. Fox. 1994. Music and Language. *Annual Review of Anthropology* 23: 25-53.

Feld, Steven and Keith H. Basso eds. 1997. *Senses of Place.* Santa Fe, Nuevo México: School of American Research Advanced Seminar Series

Finnegan, Ruth. 1999. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos* 15-16: 9-32.

Fock, Niels. 1962a. Chaco Pottery an Chaco History, Past and Present. *34 Congreso Internacional de Americanistas, Wien 1960*, 477-484. Horn-Wien.

-----, 1962b. Urgent Ethnographical Tasks in the Argentine Chaco. *34 Congreso Internacional de Americanistas, Wien 1960*, 133-136. Horn-Wien.

-----, 1964. Mataco Law. En *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas Actas y Memorias* 3, 349-353. Sevilla.

Ginzburg, Carlo.1989. Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, 138-175. Barcelona: Gedisa.

Goffman, Erving. s/f. The Neglected Situation. *Readings in Cultural Anthropology*, Michael J. O'Leary ed., 1/B- 4/B. New York.

-----, 1963. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Introduction: 3-29 y cap.3: 33-42. New York, London: The Free Press.

Goodwin, Charles and Alessandro Duranti. 1992. Rethinking context: an introduction. En *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, Charles Goodwin and Alessandro Duranti eds., 1-42. Cambridge: Cambridge University Press.

Gordillo, Gastón. 1996. Hermenéutica de la ilusión: la etnología fenomenológica de Marcelo Bórmida y su construcción de los indígenas del Gran Chaco. *Cuadernos de Antropología Social* 9: 135-171.

Gourlay, Keneth A. 1982. Toward a Humanizing Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 26 (3): 411-420.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge

Guerrero Giménez, Bernardo S. 1994. *A Dios rogando... Los pentecostales en la sociedad aymara del norte grande de Chile*. Amsterdam: Universidad Libre de Amsterdam.

Iñigo Carrera, Nicolás. 1983. *La colonización del Chaco*. Historia Testimonial Argentina 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Jackson, Michael. 1996. Introduction. Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique. En *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Michael Jackson ed., 1-50. Bloomington: Indiana University Press.

Keil, Charles. 1994. Participatory Discrepancies and the Power of Music. En *Music Grooves*, Charles Keil and Steven Feld eds., 77-95. Chicago: The University of Chicago Press.

Krebs, Edgardo. 1998. George Catlin y Florian Paucke, S. J., etnógrafos del Gran Chaco. *Anales del Museo Nacional de Antropología* 5: 204-215.

Lehmann-Nitsche, Robert. 1908. Patagonische Gesänge und Musikbogen. *Anthropos* III: 916-940.

-----, 1923. Mitología Sudamericana V, La astronomía de los Matacos. *Revista del Museo de La Plata* XXVII (tercera serie, III): 253-266.

-----, 1926. Vocabulario Mataco (Chaco salteño) *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de la República Argentina* XXVIII : 251-266.

Lindsay, Shawn. 1996. Hand Drumming. En *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Michael Jackson ed., 197-212. Bloomington: Indiana University Press.

Mendoza, Marcela. 1994. Organizaciones No-Gubernamentales y grupos indígenas en el Chaco argentino. *Revista de Antropología* IX (15): 44-48.

Merriam, Alan. 1967. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Publishing Company.

-----, 1969. Ethnomusicology revisited. *Ethnomusicology* XIII (2): 213-229.

Nketia, Kwabena. 1990. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization. *Ethnomusicology* 34 (1): 75-97.

Pagés Larraya, Fernando. 1982. *Lo irracional en la cultura*. Buenos Aires: FECIC.

Palavecino, Enrique. 1928. Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco occidental. *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* III (1): 188-209.

-----, 1933. Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco. *Revista Geográfica Americana* I: 99-112.

-----, 1935. Breve noticia sobre un viaje etnográfico al Chaco Central. *Revista Geográfica Americana* II (23): 77-84.

-----, 1936. Las culturas aborígenes del Chaco. *Historia de la Nación Argentina* I: 429-472. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

-----, 1964. Algunas notas sobre la transculturación del indio chaqueño. *Runa* 9, 379-389.

-----, 1979. The Magic World of the Mataco. *Latin American Indian Literatures* 3 (2): 61-75.

Palmer, Gary B. and William R. Jankowiak. 1966. Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane. *Cultural Anthropology* 11 (2): 225-258.

Pelinski, Ramón. 2000a. Invitación a la Etnomusicología. En *Invitación a la Etnomusicología*, 11-25. Madrid: Akal.

-----, 2000b. Etnomusicología en la edad posmoderna. En *Invitación a la Etnomusicología*, 282-297. Madrid: Akal.

Pensamientos de los indígenas de la provincia de Formosa. 1997. Buenos Aires: Equipo de coordinación del Proyecto de Participación de los Pueblos Indígenas.

Price, Richard and Sally Price. 1992. *Equatoria*. New York: Routledge.

Rice, Timothy. 1987. Toward a Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488.

Rodríguez, Héctor. 1992. Acción misionera anglicana y procesos de proletarización, campesinización y descampesinización en una comunidad aborígen wichí de la provincia de Salta. *Andes: antropología e historia* 5: 41-91.

Ruiz, Irma. 1985 (María Mendizábal, colab.) Etnomusicología. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10, 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

-----, 1989. Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10: 259-272.

-----, 1991. Fuentes documentales alternativas en etnomusicología. Ponencia presentada en las *VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires 21 al 24 de agosto.

-----, 1992. Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2ª parte). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 12: 7-27.

-----, 1997a. Culturas musicales de las sociedades indígenas de la Argentina. Versión actualizada y ampliada del texto en inglés que se encuentra en edición en *The Universe of Music XI*, Malena Kuss ed. New York: Schirmer Books/Macmillan Library Reference USA.

-----, 1997b. El cambio musical: síntesis crítica del concepto, a partir de las principales fuentes etnomusicológicas. *Informe final PID/CONICET 3642/92*, 14-25. Inédito.

-----, 1998. Apropiaciones y estrategias políticas: una interpretación sobre la dinámica de cambio musical en contexto ritual. *Latin American Music Review* 19 (2): 186-202.

Seeger, Anthony. 1980. Sing for Your Sister. The Structure and Performance of Suya Akia. En *The Ethnography of Musical Performance*, Norma McLeod and Marcia Herndon eds., 7-42. Norwood: Norwood Edition.

-----, 1988. Desempeño musical e identidad. Problemas y perspectivas. Ponencia presentada en las *IV Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires 24 al 27 de agosto.

-----, 1991. When Music Makes History. *Ethnomusicology and Modern Music History*, Stephen Blum *et al* eds. Urbana: University of Illinois Press, 23-34.

Trincheró, Héctor Hugo y Juan Martín Leguizamón. 1995. Fronteras de la modernización. Reproducción del capital y de la fuerza de trabajo en el umbral del Chaco argentino. En *Producción doméstica y capital. Estudios desde la antropología económica*, Héctor Hugo Trincheró ed. Buenos Aires: Biblos.

Van Den Berg, Hans. 1998. *Bibliografía de las etnias del oriente boliviano*. Cochabamba, Bolivia: Universidad Católica Boliviana.

Vignati, María Emilia. 1979. Fuentes bibliográficas de la música aborigen argentina. *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega* 3: 44-54.

Vitar, Beatriz. 2002. Algunas notas sobre la figura de los líderes chaqueños en las postrimerías del siglo XVIII. *Fronteras, ciudades y estados* (tomo I), Ana Teruel Mónica Lacarrieu y Omar Jerez comps., 21-44. Córdoba: Alción Editora.

Wallerstein, Immanuel. 1988. La construcción de los pueblos: racismo, nacionalismo, etnicidad. En Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Raza, nación y clase*, 111-163. Madrid: Iepala.

Waterhouse, David. 1986. The Logical Priority of Performance for the Analysis of Music. *The Oral and the Literature in Music*, 371-379. Tokyo: Academia Music.

Apéndice

Detalle de documentos obtenidos por trabajo de campo

Año	Grupo étnico	Lugar	Duración	Entrevistas, en horas. (casetes de audio analógicos)	Música, en hs., DAT	Música, rituales, entrevistas, otros, en hs. (casetes de video S-VHS)	Fotografías
1994	<i>wichí</i>	Colonia Muñiz, La Pantalla, Lote 47, Lote 42 y Lote 27	1 mes	16	10	--	58
1995	<i>wichí</i>	Tres Pozos, Colonia Muñiz, Lote 27 y Lote 47	1 mes	18	10	6	75
1996	<i>wichí</i>	Colonia Muñiz, Lote 27 y Lote 47	1 mes	18	6	6	56
1997	<i>wichí</i>	Lakhawichí,	15 días	10	4	-----	24
1998	<i>pilagá</i>	Campo del Cielo, El	1 mes	21	4	6	28

		Descanso y Km. 14					
1999	<i>pilagá</i>	Campo del Cielo y Km. 14	15 días	5	2	9	---
2000	<i>wichí</i>	Colonia Muñiz, Lote 27 y Tres Pozos	15 días	11	6	6	----
2001	<i>wichí</i>	Lakhawichí	15 días	10	2	6	----
2001	<i>pilagá</i>	Ibarreta, La Bomba y Km. 14	20 días	3	6	10	----

Colaboradores *wichí* por asentamiento

Asentamientos	Colaboradores
Lote 42	Nazarito Rodríguez (33) Mariano (†)
Lote 47	Pedro Mate (†)
Barrio 17 de Octubre	Segundo Barrientos (50) Ana Gómez (60) Félix Velázquez (20)
Lakhawichí	José Antonio Simón (50) Adolfo Cajal (65) Manuel Palma (61) Silvano Ruiz (35) Rufino Adolfo (50) Miguel Adolfo (28) Pacual Adolfo (22) Bonifacio (35) Gervasio (30)
Colonia Muñiz	Pergamino Sánchez (64) Dalmacio Saracho (50) José Aranda (50) Anselmo Velázquez (30) Simón García (55)

La Pantalla	Maíto Saúl (30) René Torres (50) Pedro Sánchez (40) Raúl Saúl (63)
Tres Pozos	Francisco López (56) Marcial López (30) Daniel López (25) Luciano Elías (65) Eliseo Gómez (65) Alberto González (56) Celestino Hilario (65) Pedro Justiniano (55) Jorge González (75)
Lote 27	Zapallo Rojas (†) Alberto Rojas (30)
Wichí de Pozo del Mortero que estaba de visita en la zona:	Justo Domínguez (65)

Las edades son aproximadas al momento de las entrevistas

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas