

Suárez Urtubey, Pola

*Los primeros estudios etnomusicológicos en el
área de Tierra del Fuego*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 4, 1981

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Suárez Urtubey, Pola. “Los primeros estudios etnomusicológicos en el área de Tierra del Fuego” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 4 (1981). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=primeros-estudios-etnomusicologicos-area> [Fecha de consulta:.....]

LOS PRIMEROS ESTUDIOS ETNOMUSICOLOGICOS EN EL AREA DE TIERRA DEL FUEGO *

Por Pola Suárez Urtubey

A partir de Caseros comienza a gestarse la ciencia argentina. Pero, si bien ese nacimiento no se hubiera producido de no mediar las condiciones necesarias de emancipación espiritual e ideológica y de libertad civil, lo cierto es que la ciencia no nace en el país por generación espontánea. Existen importantes antecedentes y hasta se advierte una cierta continuidad del pensamiento científico, aunque hayan variado fundamentalmente los métodos y la posición filosófica.

Ricardo Rojas¹ distingue diversos períodos en la época de la colonia. En el siglo XVI el misionero cristiano va documentando con avidez la milenaria experiencia indígena; en el siglo XVII, el catolicismo consolida su cultura bajo el magisterio de los jesuitas; en el siglo XVIII, concepciones racionalistas estimulan el estudio de la tierra, el hombre y la fauna americanos. Varios nombres de estudiosos pueden citarse en los últimos tiempos de la colonia, los cuales llegan a estas tierras en cumplimiento de comisiones diversas; pero

la personalidad más poderosa e influyente de ese período para la formación de la ciencia argentina será Félix de Azara, encargado en 1780 por el rey de España para la demarcación de límites entre el Río de la Plata y el Brasil.

En el siglo siguiente, la gran figura científica argentina anterior a Caseros es Francisco Xavier Muñiz, considerado como uno de los fundadores de la enseñanza médica en nuestro país. Ya en 1825 Muñiz (1795-1871) comienza sus investigaciones de geología y paleontología, realizados particularmente en las inmediaciones de Luján, en la provincia de Buenos Aires, en los mismos lugares por donde se desarrollarían las primeras incursiones de Florentino Ameghino. Su pasión de médico y de investigador explican que Francisco Muñiz haya atravesado la tiranía de Rosas aparentemente incontaminado. Ni emigró, ni actuó en política. Se dedicó a lo suyo, que es decir a la Humanidad, con lo cual, además, evitó la escisión del pensamiento científico argentino durante los años rosistas, haciendo de nexo entre el gobierno de Rivadavia, que contó con Argerich, Costa, Mossoiti y otros fundadores de la escuela de ingeniería y medicina, y el período de la organización nacional.

Los que nacen inmediatamente después de Caseros darán continuidad a la obra de Francisco Muñiz. Son los hombres del Ochenta, que forman la primera generación de geógrafos, paleontólogos, antropólogos, arqueólogos y filólogos argentinos. Cuando se aproxima ese año clave en que empiezan a

* Este trabajo forma parte de nuestra tesis doctoral, la cual va editándose parcialmente, titulada **Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis**. Con la palabra **antecedentes** queda aclarado que este estudio no registra las investigaciones más recientes; abarca una etapa pre y proto-científica, para pasar luego a las primeras publicaciones que ingresan, por su metodología y profundidad, en el estadio de la ciencia. Esa es la razón por la cual se incluyen aquí las observaciones e investigaciones que llegan hasta aproximadamente el año 1910.

florcer Florentino Ameghino, Francisco P. Moreno, Eduardo L. Holmberg, Estanislao Zeballos, Samuel Lafone y Quevedo, Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga, el país affravesía por un período de euforia, propicio y estimulante para el surgimiento de las ciencias. La tierra abonada por Urquiza, Mitre, Sarmiento, Juan María Gutiérrez y después por Avellaneda, Roca y Juárez Celman será fecundísima. "Mitre en la presidencia de la República —escribe Ricardo Rojas— y Gutiérrez en el rectorado de la Universidad, iniciaron la organización de la cultura nacional con una acentuada simpatía por las ciencias naturales". El suelo argentino o americano, el nativo de estas regiones, la flora y la fauna, la naturaleza toda que rodeaba, se habían convertido en asunto de interés científico.

Correspondió a Sarmiento y Avellaneda provocar la reforma de la Universidad de Córdoba, especialmente a través de la fundación de la Academia de Ciencias y del Observatorio Astronómico, para lo cual se contrató al astrónomo norteamericano Gould. Es en oportunidad de la inauguración del Observatorio, el 24 de octubre de 1871, cuando el presidente Sarmiento pronuncia palabras que enjuician una vez más al país: "Debemos renunciar al rango de nación o al título de pueblo civilizado, si no tomamos nuestra parte en el progreso y en el movimiento de las ciencias naturales (...). Es una cruel ilusión del espíritu el creernos y llamarnos pueblos nuevos. Es de viejos que ya pecamos. Los pueblos modernos son los que resumen en sí todos los progresos que en las ciencias y en las artes ha hecho la humanidad, aplicándolas a la más general satisfacción de las necesidades del mayor número".

Por iniciativa oficial surgen el Museo de Historia Natural de Buenos Aires y la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba; por iniciativa privada, la Sociedad Científica Argentina y el Instituto Geográfico Argentino. Un grupo de sabios extranjeros de la primera hora daba la fundamentación a ese despertar, con lo cual se pudo evitar que la ciencia argentina naciera defectuosa. Ahí estaban Burmeister, Berg, Gould, Weyembergh, Doering, Latzina, Hieroni-

mus, Brackebusch, Scalabrini, Larsen, Dobranich, Callandrelli... preparando el terreno a Moreno, Ameghino, Holmberg y los que habrían de venir inmediatamente después.

Pero la ciencia argentina recibía en las últimas décadas del siglo XIX potente inyección por el interés despertado en el exterior en torno de nuestras costumbres o de nuestras características geológicas o patrimonio natural.

En el terreno que nos toca estudiar, el aporte del viajero o del investigador extranjeros (del etnólogo especialmente) es fundamental en los antecedentes de nuestra etnomusicología. Esta es la razón por la cual nuestra documentación y posterior exégesis sobre esos antecedentes abarcará por igual a nacionales y extranjeros por cuanto excluir a estos últimos significa parcializar y dar una imagen mezquina, poco significativa, de ese gran movimiento que habría de acunar las primeras manifestaciones de una investigación musicológica argentina.

2. La abundancia de referencias musicales aportada por viajeros y científicos hasta la primera década del siglo XX en que cerramos nuestro trabajo, obliga a dividir.

Una vez hecho el acopio de materiales éditos, se nos presentan con claridad tres áreas etnográficas: 1) Patagónico-Fueguina y Pampeana; 2) Litoraleño y Chaqueño; 3) Del Noroeste argentino. Esto en cuanto a la **Etnografía**, es decir, en cuanto alude a las prácticas musicales dentro de una descripción general de usos, costumbres, organización social y política de tribus (prctoculturas y culturas) históricas o contemporáneas a los autores, durante el lapso que nos ocupa.

Pero hay una segunda rama que es la de la **Arqueología**, en cuanto antecedente para una arqueomusicología nacional. La separación de referencias etnográficas y arqueológicas se nos presenta imperiosa, no, como dice Palavecino⁴, "porque crea que en sustancia se trata de cosas distintas, sino porque la atribución de determinados restos a los grupos históricos es, a menudo, aleatoria, y está siempre sujeta a rectificaciones. A lo sumo —continúa— creo

que podemos destacar la coincidencia cultural de los hallazgos arqueológicos con los datos etnográficos en líneas muy generales que no comprometen en modo alguno opinión definitiva".

La mera coincidencia espacial del grupo histórico con el hallazgo arqueológico se considera que no es por sí misma evidencia de vinculación. Refiriéndose también a los hallazgos arqueológicos considera Vignati³ que "sólo con atrevimiento poco científico puede atribuirse con precisión a un etno determinado material. La coincidencia del lugar de un hallazgo con el habitat de una agrupación no es un testimonio de origen ni documenta una cultura. No debe olvidarse, añade, que ese constante flujo y reflujo de estirpes ha significado dispersar los instrumentos y demás objetos de uso. Con cierta prudencia, lo más que puede hacerse es acentuar una posibilidad de equivalencia arqueológico —etnográfica, sin que ello signifique, en modo alguno, eliminar posibles rectificaciones originadas en el coeficiente personal de interpretación".

Al tener en cuenta esa advertencia y por razones que se desprenden del mismo corpus de materiales que manejamos, abrimos un apartado especial para esa disciplina en nuestra obra general: **Antecedentes de la Musicología en la Argentina, Documentación y exégesis**. De las tres áreas arqueológicas en qué divide Enrique Palavecino⁴ al territorio argentino, sólo una nos provee de elementos musicales encontrados en el lapso comprendido entre las primeras expediciones arqueológicas y el año 1910. En efecto. Nada tenemos en materia musical del área Austral (capas del canal de Beagle, costa atlántica de la Tierra del Fuego, del estrecho de Magallanes, niveles industriales del Limay, de la Patagonia propiamente dicha, de la Pampa central y bonaerense). Nada tampoco del Grupo Cultural Amazónico y Amazonizados (guaraní, paranaense). En cambio sí de la tercera y última área arqueológica, la del Grupo Cultural Andino y Subandino (Puna, Quebrada Humahuaca, diaguita-calchaquí, Chaco santiagueño, Santa Victoria, valle San Francisco y sierra de Santa Bárbara, Arroyo del Medio, El Carmen

Providencia, Candelaria, sierras de Córdoba).

Queda aclarado por tanto que en el curso de este trabajo sobre la música de los aborígenes de Tierra del Fuego se carece de documentación arqueológica.

3. La primera dificultad que se nos presenta consiste en la imprecisión de gentilicios usados. Será tarea nuestra tratar de corregir, a la luz de modernas y eruditas interpretaciones etnológicas de esa región, los errores de las referencias bibliográficas por nosotros acarreadas en la correspondencia música-etnia. Si omitiéramos sólo documentación científicamente falible y no una reconstrucción, lo más aproximada que se pueda, de los cantos, danzas e instrumentos de las protoculturas y culturas australes.

De acuerdo con la distribución de los etnos Pampa-Patagónicos en los siglos XVI al XIX trazada por Vignati⁵, la Tierra del Fuego reconoce la existencia de **Yámanas** (protocultura de canoeros magallánicos en la interpretación de Palavecino) y de los **Onas**. Hay un tercer etno, el de los **Haush**, que se llamaban a sí mismos Manekenk, mientras los **Onas** se llamaban Selknam. Era un grupo reducido de individuos. El aislamiento en que se han mantenido los Onas en la isla Grande de Tierra del Fuego los ha preservado en gran medida de influencias, siendo así que esta paleolítica cultura, paradigmática del grupo de cazadores de guanacos, y sin grandes cambios internos culturales, puede considerarse como "verdadero fósil cultural respecto de los grupos emparentados de más al Norte" (Palavecino: AREAS, p. 8). En cuanto a los **Alcalufes** pertenecen al territorio chileno, pero completan las tres entidades importantes, con **Onas** y **Yámanas** de Tierra del Fuego. Como estos últimos, hacen vida canoera y mantienen notorias similitudes a la luz de la etnología.

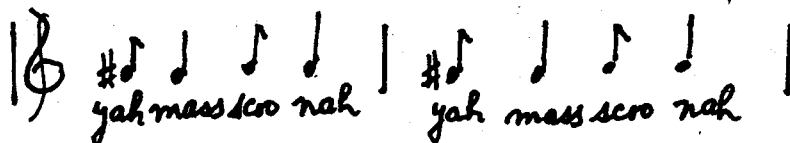
4. El estudio etnográfico de Tierra del Fuego, realizado por numerosas expediciones científicas o de catequización, viene a enriquecer de manera considerable los antecedentes de la Etno-

musicología en la Argentina. A la luz de nuestro rastreo por la bibliografía fueguina que surge en el lapso comprendido por este trabajo (desde los primeros hallazgos hasta 1910 aproximadamente), es posible arribar a conclusiones respecto de la música, las danzas y los instrumentos de los pueblos más australes del mundo.

Ya se ha dicho que dos grupos habitaron la isla grande de Tierra del Fuego y los archipiélagos vecinos dentro del territorio argentino. Uno de ellos es pedestre; el otro canoero.

El primero, los **Ona-Haush**, son de vida de llanuras, de formas atléticas y elevada estatura, rasgos que evidencian una prolongación insular del grupo continental Patagón. Por su parte la otra entidad está integrada por los **Yámana** y los **Alacaluf** que dembulaban con sus canoas por todos los canales y estrechos durante el día y pernoctaban en la costa. El grupo **Alacaluf** —ya se dijo— tuvo siempre un área de dispersión por territorio chileno, razón por la cual se los excluye del estudio etnográfico argentino. Sin embargo, al haber tenido un status cultural tan similar al de los **Yámana** a veces sus referencias son útiles para reforzar la etnografía de estos últimos.

Respecto de la existencia de los **Haush**, fue poco conocida pues cuando los investigadores pusieron los ojos sobre ellos, estaban ya en trance de desaparecer; de todos modos, los estudiosos están hasta el momento de acuerdo en considerarlos muy similares a los **Ona** aunque se piensa que son, cronológicamente, más antiguos. Pertenecen al ciclo de los cazadores de guanaco, base efectiva de su alimentación; no existe en esa zona el avestruz. La base de alimentación de los **Yámana** la constituyen los pescados y mariscos⁵.



Sus remedos se hicieron fastidiosos e impidieron que nosotros llegáramos a entender algo de sus palabras o ideas. No imitaban solamente palabras o sonidos, sino también actos y eran a veces realmente ridículos. La manera usual

5. Las primeras referencias musicales conocidas hasta el momento por nosotros sobre los fueguinos datan de 1844, año de publicación de **Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838, 39, 40, 41, 42**. Esta obra, que corona las observaciones realizadas por la expedición científica de Charles Wilkes, fue publicada en cinco volúmenes, además de un atlas.

En el primer volumen (Philadelphia, Lea & Blanchard, 1845, pp. 125-127) encontramos los informes musicales sobre los **Yámana** de Orange Harbor, localidad situada al oeste de la bahía de Nassau, en el extremo oriental de la isla Hoste. En el mismo primer volumen hallamos importantes párrafos dedicados a la música (p. 169), pero se refieren a zona decididamente chilena, razón por la cual se los omite en este trabajo.

Al revisar la nómina de los especialistas que acompañan a Wilkes encontramos el nombre de Joseph Drayton, identificado como "artist". Es él, en efecto, quien provee las observaciones musicales y el autor de los melogramas que acompañan al texto. En cuanto interesa aquí, se lee lo siguiente:

Resultaron ellos [los yámanas] ser grandes imitadores, tanto de gestos como de sonidos. Podían repetir, con gran corrección en la manera de pronunciar, cualquier palabra de nuestro idioma. Sus imitaciones de los sonidos eran realmente asombrosas. Uno de ellos ascendía y descendía la octava con increíble exactitud, siguiendo los tonos del violín. Resultó entonces que podían producir combinaciones de sonidos comunes y entonar la escala cromática con apenas un error. Todos tienen voces musicales, hablan sobre el **sol sostenido** y terminan, subiendo un semitono, con el **la** cuando piden regalos, y estaban continuamente cantando

para inquirir sobre el nombre de las cosas en su lengua no daba resultado. Si uno indicaba la nariz, por ejemplo, ellos hacían lo mismo. Cualquier cosa que veían hacer la imitaban con un grado prodigioso de exactitud. Cuando las

canoas se acercaban al barco, el miembro principal de la familia o jefe se incorporaba y echaba un discurso. Hablaba en sol natural, sin variar la voz más de un semitono. El tono de voz de la mujer es de una octava más alta. Aunque se les escuchó gritar fuerte, no soportan sin embargo el ruido. Al oír el redoble del tambor o el disparo de un fusil, invariablemente se tapaban los oídos. Siempre se hablaban susurrando (...). Hacia el atardecer, los señores Waldron y Drayton [de la expedición de Charles Wilkes] visitaron sus toldos. Antes de llegar ellos a la ribera se vio que los nativos estaban haciendo fuego sobre la playa para recibirlos, con el evidente propósito de evitar que entraran a los toldos.

Al bajar a tierra vieron que uno de los hombres se mostraba ansioso por hablarles. Señalaba la nave y trataba de expresar con gestos muchas cosas. Después señaló en dirección sudeste, luego otra vez la nave, y juntando las manos, según nuestro modo de rezar, dijo: "Eloah, Eloah", como si pensara que nosotros habíamos sido enviados por Dios.

Después de un rato, fueron admitidos en el toldo. Los hombres entraron primero, arrastrándose, y se agacharon directamente delante de las mujeres, extendiendo todos el pequeño pedazo de piel de foca para permitir al calor llegar a sus cuerpos.

Las mujeres, en filas de tres, estaban agachadas detrás de los hombres; las más viejas en primera fila, ocupándose de los lactantes.

Estando ya en el toldo, el Sr. Drayton se esforzó por llamar la atención del hombre que le había hecho señas antes de entrar, para ver si tenían alguna idea de un Ser Supremo. Entonces el mismo hombre juntó las manos, repitiendo como antes "Eloah, Eloah". Por su manera de proceder se infirió que tenían alguna idea de un Ser Supremo o Dios.

Su manera de expresar amistad consiste en dar saltos. Hicieron que los señores Waldron y Drayton saltaran con ellos en la playa; antes de entrar al toldo los tomaron de los brazos, los miraron y saltando dos o tres pulgadas de altura, les hicieron saltar al compás del siguiente canto.



6. Con la dirección del capitán de fragata Louis-Ferdinand Martial se realizó en los años 1882 y 1883 una misión científica francesa al Cabo de Hornos, promontorio del sur de la isla de Tierra del Fuego, extremo sur de América meridional, doblado por vez primera por los holandeses Lemaire y Schouten en 1616.

El vicealmirante Cloué, por entonces ministro de marina de Francia, había hecho ejecutar estudios preliminares y preparar los proyectos de ley para subvencionar los gastos de la expedición. Al mismo tiempo, una comisión nombrada por los ministros de instrucción pública y marina y presidida por Dumas, Secretario perpetuo de la Academia de Ciencias, fue encargada de la organización de la misma, así como de la publicación de los escritos que resultaran de las observaciones recogidas.

Cada uno de los miembros debía responder como observador a una determinada responsabilidad. En cuanto nos

interesa, nuestro hombre —encargado del aspecto musical, entre otras observaciones etnográficas— se llama René-Charles de Carfort.

Desde fines de 1883 comienza la redacción de lo que será una obra monumental: la **Mission Scientifique du Cap Horn. 1882-1883**. Lamentablemente, después de una fatigosa campaña por el extremo Oriente muere Martial el 10 de setiembre de 1885. Se afirma que la obra quedó casi enteramente acabada; lo que no llegó a escribir fue en cambio completado por Hyades sobre la base de documentación hallada entre los papeles de Martial.

El primer volumen de la **Mission...** lleva por título **Histoire du voyage** (París, Gauthier-Villars et fils, 1888). En el capítulo de **Ethnographie** incluye, en el párrafo 4 (p. 208 y ss.) los siguientes datos: **Langue yahgane, chants, idées religieuses. Légendes fuégiennes. Essai de recensement de la population yahgane**. Veamos los datos que recoge René de Carfort sobre la música de este pueblo:

Los cantos fueguinos son probablemente muy numerosos aunque poco variados. Los ejemplos que aparecen pueden ser clasificados entre los más diferentes de ritmo y aspecto. Son melopeas de una longitud arbitraria constituidas por un motivo sumamente corto repetido indefinidamente por el cantor sobre un solo vocablo o aún sobre una sola sílaba. Es muy difícil reproducir exactamente el valor de esta sílaba. Es una especie de sonido nasal que se puede en rigor imitar pronunciando AN, sin abrir la boca. Algunas veces los indígenas comienzan sus melopeas por una emisión cadenciada de soplos guturales, carentes de relación con una tonalidad.

No es sino de a poco y animándose mutuamente que llegan a cantar en la verdadera acepción de la palabra. He observado el mismo hecho entre los canaques de Nueva Caledonia. Las sílabas AN, AI, NAI, NANA, juegan un papel en la prosodia fueguina, como se puede verificar a través de los siguientes ejemplos de canciones recogidas en la Bahía Orange por el Dr. Haydes [médico y etnógrafo de la misión científica] y cuyas palabras no tienen por otra parte ningún significado en la lengua:

- 1º Nané Takanaka
Nané, nané, nané, nané na
Takanaka nané
- 2º Ai nai nana
Ai nai nana
Ai nai nai nana
Nai nai nana
- 3º Ai ouayaki ouasaki oua
Ai nana ai nana
- 4º A oua oua oua
A oua oua oua oua
A oua a oua oua

Las palabras del ejemplo 2º pueden aplicarse a la melodía II de los ejemplos musicales transcritos.

El ejemplo N° I ha podido ser transcrito exactamente por medio de los sonidos de nuestra tonalidad habitual. Está en La menor (pero los nativos lo cantan más bajo, en fa o en mi menor lo más frecuentemente). El N° II, por el contrario, presenta ciertas alteraciones cromáticas cuya consecuencia es la de hacer su carácter vago e inasible y que no puedan ser anotadas con exactitud. Los naturales hacen oír a menudo motivos análogos cuya melodía primitiva escapa a toda posibilidad de notación. Para los cantos que pueden ser reproducidos

según nuestra tonalidad pueden darse como caracteres distintivos: 1) el empleo exclusivo del modo menor; 2) la ausencia de tónica; 3) la terminación casi invariable sobre la subdominante por una especie de cadencia evitada. Este último efecto debe haber tenido por objeto permitir a otro cantor continuar el motivo interrumpido. Pero es indudable que no conocen otra terminación. La conclusión natural del trozo sobre la tónica les es desconocida inclusive cuando terminan de cantar. No poseen ningún instrumento musical. Desde el punto de vista puramente estético se puede fácilmente reencontrar en esta música las sensaciones simples que le han dado nacimiento. La caída periódica e ininterrumpida del motivo reproduce bastante fielmente el ruido monótono y continuado del mar sobre las playas. Se puede inclusive ver una tentativa de imitación del viento en la permanencia de la dominante del ejemplo I [no olvidemos que para Carfort están en La menor, de modo que la dominante es el Mi] y en las variaciones cromáticas de la N° II. El ejemplo N° IV me ha sido comunicado por Thomas Bridges. A propósito del ejemplo N° III haré notar que se canta sobre la palabra **Enangahoué**, muy próxima al nombre del jefe polinésico (**Ngahué**), citado por Quatregages en su obra **La especie humana** (p. 143), a propósito de migraciones polinésicas (...). Sus danzas consisten en saltar alternativamente sobre los dos pies, teniendo a veces las manos apoyadas sobre el hombro de otra persona; solamente los hombres intervienen.

Una nueva alusión, sin pretensiones técnicas, encontramos en el volumen VII de la misma obra, es decir de **Mission Scientifique du Cap Horn** dirigida por Martial. En el capítulo 3 de dicho tomo, dedicado a los aspectos antropológicos y etnográficos y a cargo de Hyades y J. Deniker, se habla de **Volx. Phonation. Langage mimique**. En cuanto interesa aquí, se lee en pp. 214/215:

Debemos a la cortesía del teniente de navío H. de Lajarte, embarcado en la **Romanche** durante la misión de Cabo de Hornos, una muy interesante nota relativa a la voz de los fueguinos: "Los fueguinos de cabo de Hornos son generalmente de voz dulce y de timbre agradable. El registro elevado en los hombres, empleado a menudo para hacerse escuchar de lejos, es solamente un poco gutural. La voz de las mujeres es mucho más pura y agradable al oído.

MISSION DU CAP HORN.

EXEMPLES D'AIRS FUÉGIENS.

TRANSCRITS PAR M. R. DE CARPORT.

Vivace

I

Allegretto

II

Lent

III

E nan' ga - houé é e nan' ga - houé

Vif **Lent**

IV

e é nan' ga houé e nan' ga houé e nan' ga houé

Ah ia ia la cas cal - la la la - i a a

En la conversación corriente, ellos terminan a menudo sus frases, sobre todo cuando hacen una pregunta, elevando la voz un semitono débil, lo que da a sus palabras una entonación suplicante característica.

Ese semitono se lo encuentra en sus cantos, que son casi imposibles de reproducir en sonidos de nuestra escala; algunos de estos cantos han sido recogidos y anotados con gran exactitud por el señor Carfort; pero, entonados según las notas de nuestra escala, no dan al oído la misma impresión que cantadas por los indígenas, en razón precisamente de esa pequeña disminución del semitono.

Ante todo, como lo remarca Carfort, el empleo del modo menor es general en los cantos fueguinos y contribuye a darle ese matiz de dulce melancolía que nos ha parecido su expresión principal.

Si los fueguinos usan una escala diferente de la nuestra, ello no significa que carezcan de sentido musical; por el contrario, nosotros hemos encontrado este sentido muy desarrollado en la mayor parte de ellos, y los cantos que hemos podido escuchar nos han sido siempre repetidos exactamente con los mismos intervalos musicales, aún por indígenas diferentes.

El don de poder repetir fácilmente con sus entonaciones las palabras que ellos escuchan sin comprenderlas parece por otra parte referirse muy particularmente a los sonidos musicales y Wilkes relata que un fueguino llegó a reproducir fielmente, cantando, toda una escala cromática.

La diferencia de los sonidos musicales yaganes y de los nuestros, señalada por Lajarte, se encuentra en los sonidos hablados, que estos fueguinos no articulan jamás, en razón de la dulzura de su idioma, tan netamente como nosotros.

Si se confrontan los dos trabajos incluídos en la monumental obra de Martial, es decir el de René de Carfort y este último de Lajarte, parece mejor ubicado Lajarte en cuanto a la dificultad de pautar la música de los fueguinos según las alturas del sistema temperado o conceptos de métrica occidental. Aún a simple vista puede advertirse que los melogramas de Carfort están realizados por un hombre de cultura musical europea que confiadamente cree haber interpretado el problema a su cargo.

Hay en cambio una velada y "elegante" advertencia por parte del teniente

Lajarte cuando, tras el elogio a Carfort, afirma que "es casi imposible reproducir en sonidos de nuestra escala" y que "entonados según las notas de nuestra escala, no dan al oído la misma impresión que entonados por los indígenas".

Muchos años después, en 1936, el etnomusicólogo Erich M. von Hornbostel en su artículo **Fuegian Songs** (ver más adelante) invalida el trabajo de Carfort en términos contundentes cuando escribe: "Las dos canciones compiladas en el libro de Charles Wilkes, **Narrative...** al menos se aproximan al carácter genuino de las melodías yaganes, mientras que los cuatro ejemplos tomados por R. de Carfort (L. F. Martial, "**Mission...**") no pueden ser tomadas ni aun como traducciones libres sino como meras parodias".

7. Poquísimas palabras dedica Carlos Spegazzini a la música entre los fueguinos. Este botánico italiano, que se encontraba ya en nuestro país, se incorpora en 1882 a la expedición italiana del geógrafo Bove. El resultado de las investigaciones de Spegazzini pueden leerse en la conferencia pronunciada por este científico en los salones de la Sociedad Científica Argentina el 2 de mayo de 1884 con el título de **Costumbres de los patagones**. Publicada en los **Anales** de dicha institución (Tomo XVII, 1884) deja muy interesantes referencias sobre el arco musical de los Tehuelches de Santa Cruz. En cambio, relativo a los fueguinos apenas escribe, tras comparar los cantos patagones con el croar de las ranas en los bañados, que "**más o menos valen las de los fueguinos: son sin ritmo alguno y compuestas rara vez de palabras con significación. Parecen más gemidos que expresiones de contento**".

8. Los Aonükün 'k (mal llamados Tehuelches) constituyeron la preocupación del argentino Ramón Lista. Lista, que muere asesinado, fue oficial mayor del Ministerio del Interior y asimismo gobernador de Santa Cruz. Fue un empleado público, en suma; no un investigador. Sin embargo, fue un agudo conocedor de las regiones en las cuales le tocó actuar y queda para la etnología

argentina como un aficionado de contribución modesta, pero efectiva.

Aparte de los varios trabajos que publica sobre estos aborígenes de la Patagonia, da a conocer sus observaciones en torno de los fueguinos en su trabajo titulado **Viaje al país de los Onas. Tierra del Fuego** (Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Alberto Núñez, 1887). En la página 95 se lee que **"después, todo queda en silencio; la noche se hace densa y la atmósfera queda en calma. Los soldados reposan de sus fatigas, las mujeres onas entonan un canto monótono:**

**Yaya, yayé
Yaya, yayé."**

Y en las pp. 129/130, encontramos lo siguiente: **"El desarrollo intelectual de estos salvajes es superior al que podría suponerse; pero carecen de campo donde ejercitar sus facultades. No tienen instrumentos musicales, ni bailes, ni juegos. Sus cantos son monótonos y tristes; con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal:**

**Egay, nigay
Yegay, yegoni."**

9. Cuatro años más tarde, en 1891, Polidoro A. Segers, miembro correspondiente del Instituto Geográfico Argentino, publica en el Boletín de este último (Bs. As., tomo XII, Cuadernos V y VI, mayo y junio de 1891) un trabajo intitulado **Tierra del Fuego. Hábitos y costumbres de los indios Aonas**. En la p. 76 se lee:

... Por todo lo observado se ve que los **aonas** no tienen ni la más remota noción de arte alguno. Ningún vestigio de dibujo se encuentra en los útiles de que se sirven, pues no hay que confundir con ello ciertas rayas que se ven esculpidas en los huesos que usan ya sea como agujas o ya como instrumentos para confeccionar las puntas de flechas, pues ellas sólo tienen por objeto hacer aquéllos (...). Sus cantos, si así se puede llamar a una sucesión monótona y repetida de dos o tres entonaciones eternamente las mismas, les sirve para hacer dormir a las criaturas, y ellos mismos, cuando despiertan por la noche, los emprenden hasta conseguir otra vez el sueño. Sin embargo, cada uno se esmera en componer con esas

pocas notas uno **sui generis** que los otros nunca imitan de un modo exacto y es costumbre entre ellos mencionar con el nombre del autor tal o cual canto, al que llaman el canto de fulano, de zutano, etc.

Acostumbran a reunirse y a ejecutar algunos pasos precipitados corriendo en fila el uno detrás del otro: esto forma sus bailes.

El informe de Segers, como se podrá apreciar, es único. Pasemos por alto aquello de que **"no tienen la más remota noción de arte alguno"**, que en seguida se desmiente. En cambio, es la primera vez que aparece en nuestras fuentes la referencia al **canto personal**. En su artículo para la **Enciclopedia de la Música sobre L'Etnomusicología**¹⁰, Marius Schneider, tras afirmar que "la música es la metafísica de los primitivos", describe que la sustancia específicamente musical que constituye, sobre la tierra, la más intrínseca fuerza de cada ser, es por tanto particularmente diferenciada en el hombre. La esencia de su fuerza es su "sonido personal", el cual no se extingue ni siquiera después de la muerte. Típica en este orden de ideas es la "canción del nombre", con la cual —señala Schneider— el curandero confiere a cada hombre, apenas nace, la pertenencia a la propia lengua y tribu.

El "canto personal", en cambio, "es la expresión del ritmo individual e inimitable de un individuo: ningún otro es libre para cantarlo y, por otra parte, no tendría capacidad para hacerlo. Solamente en la ceremonia fúnebre para el propietario de la canción se permite a un pariente próximo o a un amigo del difunto tentar una imitación de este canto".

Por la descripción de Segers, se trataría de una creencia y práctica similar a la del "canto personal", del que habla Schneider, práctica de amplia difusión mundial en el ámbito de la mentalidad tribal.

10. Lucas Bridge realizó estudios etnográficos en Tierra del Fuego, cuyos tres pueblos: **Onas, Yaganes y Alacalufes** fueron descritos en su trabajo **La Tierra del Fuego y sus habitantes**, publicado por el Boletín del Instituto Geográfico Argentino (Bs. As., vol. XVI, 1893). En la p. 239 se lee:

Los yáganos poseen cierto número de dramas de carácter semisupersticioso y a cada uno de éstos corresponden disfraces, maneras de representación y estilo de canto especiales. Estos dramas sólo se representaban en los casos de hallarse muchas gentes reunidas y únicamente como diversión (...). Los personajes representados eran todos seres mitológicos que, según se suponía, habían existido en otras épocas; todos eran perversos y habían venido de diversos parajes (...). Los actores (todos hombres), disfrazados con caretas negras y yelmos, los cuerpos pintados con ocre de distintos colores y untados con sangre, se presentaban ante el público con lanza, cachiporras, arcos y hondas en las manos y amenazaban con estas armas a la concurrencia (...). Los actores brincaban, saltaban y bailaban con frenesí, usaban encantos, se arrojaban con violencia de parte a otra y seguían amenazando a las gentes reunidas.

Coincide Bridge con Wilkes cuando afirman ambos que eran grandes mimos. No se desprende, en cambio, de este texto escrito medio siglo después que el de Wilkes, que tuvieran un sentido musical tan desarrollado como afirma el autor de *Narrative...* y el relator musical de la expedición francesa de Martial.

11. De importancia fundamental para el estudio científico de la música tribal argentina resulta la expedición de Estados Unidos a las órdenes del coronel Charles Wellington Furlong, quien visita Tierra del Fuego entre los años 1907 y 1908 y graba canciones de los Onas y Yámanas o Yaganes. Se provee asimismo de una importantísima colección etnográfica de esos dos pueblos (y además de patagones meridionales), cuyo detalle y destino como colección puede consultarse en *American Anthropologist* (Vol. 67, Nº 2, abril 1965, pp.

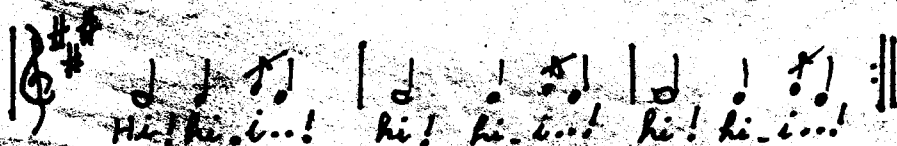
462-469), bajo el título de **Brief notes on the Furlong Collections.**

Furlong escribe dos trabajos como resultado de esa expedición: **Some Effects of environment on the fuegian tribes** (En: *The Geographical Review*, New York, vol. III, Nº 1, enero, 1917, pp. 1-15) y **The Southernmost People of the World** (En: *Harper's Monthly Magazine*, New York, junio de 1909). De este último trabajo, extraemos el siguiente fragmento:

De vez en cuando llegaba hasta mis oídos, en la misma nota triste, un "Hi mutuwahgoo" (¡estoy afligido!). Una y otra vez, a través de la noche oscura, las ráfagas salvajes apartaban los montoncitos de cenizas y avivaban las llamas en caprichosos arranques, mientras esos penetrantes gritos de dolor laceraban el aire.

Y así siguió, durante días y noches, la amarga queja en frecuentes repeticiones. Con esos hijos de la naturaleza, como con todos los pueblos no civilizados, un ruido no está desprovisto de su significado, pues ese grito aislado comunica a todo un poblado, a las canoas que vienen de visita o que pasan, que la muerte ha puesto su mano sobre el campamento. A veces esa forma de proclamación resuena con intervalos durante meses, siendo generalmente su causa la llegada de extranjeros.

A la mañana siguiente, traída desde el campo en alas de la tormenta, que no cedía, llegó un semigríto, monótono y horripilante, un semicanto fuertemente aspirado en un efecto *staccato*. Era el canto fúnebre de los yaganes y pronto iba a ver yo una de sus ceremonias, grotescamente fascinantes con su simbolismo del vampiro, danza fúnebre raramente presenciada por un hombre blanco. En aquel momento, el canto de la muerte se canta por una sola persona o por muchas, y sus caras están ennegrecidas con hollín. Antes de la reciente adquisición de ropas, también los cuerpos eran frotados con hollín.



Poco antes, cerca de cuarenta yaganes vinieron en diez canoas desde la bahía Mussets, por la muerte de uno de los suyos. A su llegada se pusieron en seguida a cortar palos y acompañados por los indios de Río Douglas

entraron al bosque y empezaron una danza. Más tarde esa visita fue reciprocada y, según supongo, aquella ceremonia fue repetida en esa oportunidad.

Por lo general participan ambos sexos. La

mayoría de los hombres estaban echados después de la pelea del día anterior, o en casi estertor de borrachos, de modo que mirando desde las inmediaciones yo veía en el campo un círculo tambaleante, dando vueltas, de indios sin peinar, con sus cabellos negros que les colgaban en mechos rígidos o en pesadas masas alrededor de las anchas caras, cada uno con un largo palo grueso en cada mano. Con esos palos machacaban el suelo en lenta cadencia, alternativamente, o junto con las pisadas de sus pies, desnudos. En lenta rotación se movían hacia adelante y hacia atrás, inclinando constantemente sus rechonchos y pesados cuerpos. En tanto murmuraban con sus anchas bocas o cantaban el canto de la muerte, algunos cantando en un tono más alto que los demás.

Al progresar el día, llegó al climax de esa orgía. Un repentino desbarajuste reverberó a través del valle, gritos roncós y voces se mezclaron con el canto de lamentación.

Volviendo rápidamente a mi punto elevado, podía ver ahora una multitud de furias, que giraban una alrededor de la otra, manteniendo tan solo una apariencia de danza. El círculo se había estrechado hacia el centro, donde la mayoría de las mujeres daban de estocadas o apaleaban salvajemente a un atado de trapos. Sentí escalofríos cuando me di cuenta de que el atado de trapos hacía esfuerzos para incorporarse, siendo tirado otra vez al suelo por un golpe decisivo. La criatura se retorció, daba vueltas y luchaba en vano para liberarse de la feroz embestida de las frenéticas apías.

A través de la bibliografía fueguina citada hasta Furlong puede inferirse que los fueguinos no conocieron instrumentos musicales. Nadie hasta el momento nos habla de los sonajeros (idiófonos de sacudimiento) que en cambio están en manos de los **Patagones** meridionales desde varios siglos. Al menos ya lo menciona en el XVI Fernández de Oviedo¹¹. En cambio, ahora hallamos dos instrumentos, uno de ellos natural, provocado por el propio cuerpo del **Yagán** cuando Furlong escribe que machacaban el suelo "con las pisadas de sus pies, desnudos". Estamos en el momento de tránsito del cuerpo humano al instrumento musical.

Es sabido que todos los animales superiores de alguna manera expresan su emoción a través del movimiento. Sin embargo, aparentemente, según lo se-

ñala Curt Sachs (*Historia Universal de los instrumentos musicales*, Bs. As., Centurión, 1947, p. 25), sólo el hombre es capaz de regular y coordinar sus movimientos emocionales. Sólo él está dotado de ritmo consciente: "Cuando ha alcanzado esta conciencia —dice— y experimentado el estímulo y el confortamiento que brinda el ritmo, no puede abstenerse del movimiento rítmico de bailar, golpear el suelo con los pies, batir palmas, golpear el abdomen, el pecho, las piernas, las nalgas: **muy pocos son los pueblos tan primitivos, como los vedas en el interior de Ceilán o ciertas tribus patagónicas**, que carezcan de instrumentos musicales y ni siquiera palmoteen o pateen el suelo"¹².

A la luz de este escrito de Furlong, que Sachs no parece haber conocido (no figura en su bibliografía tampoco), será necesario corregir el texto precedente por cuanto acabamos de ver que pateaban el suelo en manifestación consciente de sentido rítmico.

Ahora bien, como añade Sachs en otra parte de su aludido trabajo, "los movimientos emocionales son audibles en su mayor parte. Pero los primitivos probablemente pateaban el suelo o golpeaban sus cuerpos mucho antes de advertir el sonido resultante como un fenómeno separado". Se supone, entonces, que debe haber mediado un largo proceso antes de patear o golpear intencionalmente para producir sonidos. Con su propio cuerpo como instrumento, producían efectos variados tales como golpes sordos con las manos ahuecadas, golpes claros con las palmas tensas, pateando con los talones o la punta de los pies, etcétera. Así se formó una música preinstrumental, la cual se convertirá en instrumental cuando el hombre reemplace su propio cuerpo por su prolongación, el instrumento.

Entre los yaganes, y a juzgar por la descripción de Charles Wellington Furlong, las patadas en el suelo alternan con un instrumento, "**un largo palo grueso en cada mano** [con el cual] **machacaban el suelo en lenta cadencia**".

Es decir, ya estamos en presencia de un idiófono de percusión, el **bastón de ritmo**, al que Carlos Vega¹³ clasifica como idiófono "de pisón". El ejecutan-

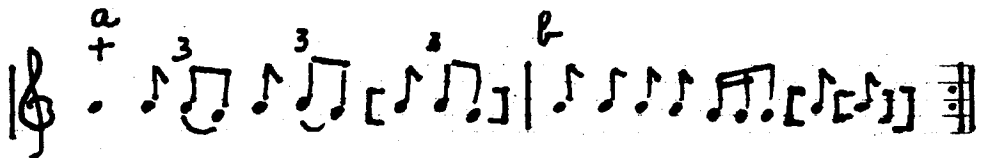
te recurre a estas cañas o palos de un metro o más de altura y los toma de la parte superior, en posición vertical, levantándolo y dejándolo caer sobre el suelo, en movimiento similar al que realizan los obreros para apisonar la tierra.

En cuanto a la danza, nos habla Furlong de danzas mixtas. Tal como lo describe hacia el final del fragmento transcrito, se trata del habitual movimiento circular en torno de un centro que esta vez aparecía envuelto en trapos (¿un animal sacrificado, como en el caso del *Kamaruko*?), al cual debía considerarse portador del espíritu maligno.

La ceremonia descrita por Furlong es de carácter fúnebre, motivada por la muerte de uno de la tribu. Milclades Vignati, uno de los grandes eruditos con que ha contado el país en las últimas décadas¹⁴, al referirse a las artes de los *Yámanas* afirma que sólo conocen las decoraciones corporales y que se ignora que hayan tenido instrumentos, si bien "**los hombres hacían uso del bastón de ritmo en las ceremonias fúnebres**". Por el momento, entonces, parecen de uso excluyente los bastones para eventos de esa índole.

12. El incalculable valor del aporte de Furlong, como lo es el de Robert Lehmann-Nitsche en el caso de la Patagonia argentina, reside particularmente en haber grabado en cilindros de cera los cantos de los fueguinos. Este trabajo, fundamental para un estudio de alto nivel técnico, se efectuaba dos años después de las primeras grabaciones realizadas en el país por el ya citado Lehmann-Nitsche; pero eran las primeras en zona fueguina.

Copias de los registros de Furlong



y el "doctor" *Yoyo*, médico-hechicero. Furlong, refiriéndose a estos informantes, habla de "dos mujeres", lo cual lleva a pensar que el "doctor" *Yoyo* debía ser un típico asexual, como era tan común entre los patagones. Estos

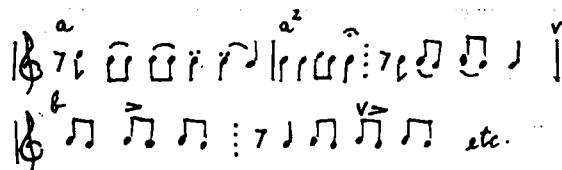
fueron enviadas a los archivos de Berlín, donde fueron a parar a manos de uno de los más grandes científicos musicales que hoy reconocemos: Erich M. von Hornbostel. El propio etnomusicólogo alemán confiesa que la publicación de ese estudio fue postergado, en parte por razones extrañas al trabajo, pero en gran medida porque el material de Furlong fue considerablemente incrementado posteriormente con grabaciones tomadas entre *Onas*, *Yaganes* y luego *Alacalufes* por Martin Gusinde (*Die Feuerland-Indianer*, 2 vols., Viena, 1931) y W. Koppers (*Unter den Feuerland Indianern*, Stuttgart, 1924).

Así es como el estudio de los registros de Furlong, reunidos con los posteriores, aparece sólo en 1936 con el título de *Fuegian Songs*, en *American Anthropologist*, julio-setiembre 1936, vol. 38, Nº 3. Dicho trabajo fue traducido al castellano por el historiador chileno Eugenio Pereira Salas y publicado por la Revista Musical Chilena (*Canciones de Tierra del Fuego*, Sgö. de Chile, año VII, Nº 41, 1951, pp. 71-84).

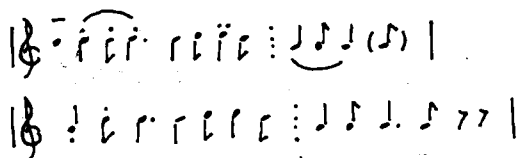
Por ser muy posterior el artículo de Hornbostel al lapso fijado en nuestra investigación sobre los primeros estudios etnomusicológicos en el área de Tierra del Fuego, omitimos su transcripción aquí. Sobre todo teniendo en cuenta que está traducido y su consulta es relativamente fácil. De todos modos, y en honor al esfuerzo del coronel Furlong, daremos algunos detalles del resultado de los estudios de Hornbostel.

Ante todo nombremos a los informantes de Furlong, más abundantes que los dos patagones con que contó Lehmann-Nitsche. Entre los *Onas* que cantaron para Furlong se cita a *Ichjh*, quien ofreció el siguiente canto:

dos personajes son de Río Fuego. Además, dos hombres *onas* colaboraron en las grabaciones de 1907/1908. Se trata de *Ishtone* de Najish, que le ofrece el siguiente canto de curandera:

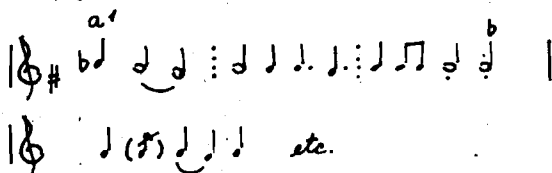


y **Tininisk**, un curandero de Haberton:



Entre los yárganes, los informantes de Furlong fueron **Simmoorwhilliss**, de Lauwi (Punta Remolino) y **Weemanaha-**

keepca, cuyos nombres cristianos eran Alicia y Gertrudis, que le ofrecen el siguiente canto:



y entre los hombres, cinco o seis, algunos de los cuales volvieron a cantar, años después, para Gusinde.

Para su pautaación Erich von Hornbostel recurre a los siguientes signos diacríticos:

+ = Ascende la nota hasta 1/4 de tono

- = Desciende hasta 1/4 t.

♩ = "Glissando"

[] = Variaciones de altura

| = Divide grupos de notas y no compases

V = Pausa de la respiración

◡ = Acorta la nota

Veamos ahora, someramente, las conclusiones a las que arriba Hornbostel respecto del canto de los fueguinos:

1) Existen canciones para acompañar danzas pantomímicas zoomórficas; canciones burlescas para mofarse unos de otros; gritos de llamada y de respuesta, voceados con entonación musical, más bien cantados que hablados; cantos imitativos del canto de los pájaros.

2) Las canciones de los fueguinos no tienen palabras significativas.

3) **Manera de cantar:** fuertes acentos, a menudo incrementados por aspiraciones que pueden escucharse muy continuadas; tendencia a conectar sonidos por un portamento y a subdividir los valores largos por pulsaciones; "tempo" de canto moderado, más bien lento y constante; manera enfática de cantar entre los **Onas**, pero desconocida entre las tribus canoeras (sus vecinos **Yámanas** y **Alakalufes**).

4) **Ritmos:** carente de arsis o acento débil. Grupo típico es un trocaico dinámico. Comienza con compás fuerte que generalmente es corto, seguido por un espacio de respiración que lo refuerza y luego baja a través de escala de acentos que parecen rebotar.

5) **Limitación tonal:** la espina dorsal de la estructura melódica es un par de notás, a veces en segunda menor. La línea sonora puede llegar a intervalos de 4ª, 5ª u octava. Tipo melódico escalonado: se comienza en nota alta con el mayor volumen y descienden arrastrando el motivo paso a paso. Al mismo tiempo, el sonido va decreciendo en volumen y muere en la nota baja.

Haciendo un parangón con la música de otras culturas, arriba Hornbostel a estas conclusiones:

Considerando por otra parte la uniformidad del estilo musical aborigen en el área total del Estrecho de Magallanes hasta el Océano Ártico y desde las costas orientales de Groenlandia hasta el río Jenisey, y considerando por otra, el fuerte contraste que demuestran las canciones de los Yaganes y de los Alakalufes con el estilo aborigen, nos inclinamos a distinguir estas últimas tribus como pertenecientes en su aspecto cultural y no somático, a un grupo separado pre-indígena. Estos pueblos deben haber sido los precursores de la emigración formal de los indios al continente americano. En este continente fueron no sólo empujados a las fronteras lejanas o a lugares de acceso difícil, sino que en el transcurso del tiempo han sido sometidos a la influencia de sus vecinos más desarrollados (...). Fuera del continente americano, el primitivo estilo musical pre-indio está en paralelo estrecho con el de los Veddas y de los habitantes de las Islas Andamán. Sus melodías son extremadamente limitadas, frecuentemente suben al final de la frase; el número de las unidades de tiempo varía arbitrariamente (o de acuerdo con el número de sílabas) en casi toda repetición de una sola frase, aunque el tiempo permanece constante (los insulares de Andaman también cantan en octavas y quintas en vez del unísono como a veces lo hacen los Yaganes).

El hecho conocido de que entre las primitivas culturas auténticas faltan por completo los instrumentos musicales que no tienen gran importancia por sí mismos, realza el significado de este extraño paralelismo que pueden encontrarse en este campo de estudio.

Compara asimismo Hornbostel la descripción de Furlong sobre la danza de la muerte, tal como la ejecutaron ante sus ojos las mujeres yámanas (patear el suelo o golpear con largos y anchos bastones de madera), con otras danzas, también femeninas, de tribus sumamente primitivas del sudeste de Australia. Muy semejantes, por cierto.

Otro paralelismo encuentra con pueblos australianos en el hecho de que tanto los curanderos australianos como los fueguinos observados por Furlong (posteriormente por Gusinde y Koppers) aprendan en trance canciones y conjuros de uno de los parientes del difunto o de otros espíritus. O que en las ceremonias de iniciación se incluyan pantomimas y danzas de imitación de pájaros y animales totémicos, cosa

que también se da entre las culturas patagónico-pampásicas de la Argentina. De las analogías señaladas, obtiene Hornbostel la conclusión siguiente:

La relación entre Australia y Sudamérica desde el punto de vista musical aparece como homóloga y esto encaja bien en el grupo de correspondencias culturales de detalles, en las cuales el Prof. Koppers ha basado su hipótesis del origen común de la cultura de los pueblos del sureste de Australia y las Islas Andaman, por una parte, y la cultura fueguina californiana, por la otra. De acuerdo con esta hipótesis, los antepasados de las tribus primitivas (fueguinas, californianos, australianos del sureste, tasmanios, andameses, veddas), debieron haber vivido como vecinos en alguna parte del Asia en tiempos muy remotos y de allí debieron haber emigrado bajo la presión de tribus más avanzadas (indios americanos, australianos, papuanos, etc.), en líneas divergentes hasta que llegaron a sus actuales áreas geográficas de ocupación, "habitat"

13. Carlos R. Gallardo, que fue gobernador de Tierra del Fuego y alternó sus tareas de gobernante con la observación de la vida de los onas, publicó en 1910 su trabajo denominado **Tierra del Fuego**. Los Onas (Bs. As., Cabaut y Cía. Ed., 1910). Aunque Gallardo no fue un científico, su permanencia en esas regiones, pero sobre todo, naturalmente, su inquietud y sensibilidad para con estas culturas, le permitieron arrimar datos valiosos a la etnografía fueguina. En su libro (pp. 162/165) dedica breve capítulo a música y danzas. Veamos:

MUSICA

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

Se les oye entonar este canto cuando se encuentran agrupados alrededor del fuego y no hay tema de conversación interesante.

Si bien es cierto que entre ellos hay cantos que varios conocen y que por lo tanto son generales, hay otros que pertenecen exclusiva-

mente al sujeto que canta y podría decirse que son de su propiedad exclusiva porque no se oye que otros lo repitan. En este último caso deberíamos colocar a los cantos que emplean los doctores para acompañar sus giras en los casos de enfermedad.

Algunas veces, de noche, las mujeres se toman de las manos, forman un círculo, dan vueltas, saltan y se acompañan con cantos.

Estos indios no construyen ningún instrumento musical, ni siquiera algo que pueda producirle sonidos, siendo lo particular del caso que en ellos es innato el amor a las armonías, pues cuando se civilizan les causa satisfacción el oír música.

Lo único que emplean como instrumento musical es el esófago del guanaco o el del pato a vapor en el que soplan y producen un sonido desagradable e indescriptible.

Lo que sí se nota algunas veces es un oná silbando, pero lo hace sin melodía.

BAILE

El baile, que proporciona una sensación de placer porque en sí lleva representación de dos formas del arte: lo plástico y lo rítmico, sólo se muestra en una forma tan primitiva, tan rudimentaria, que no produce el estado emotivo que domina cuando se presencia, no digo un baile en los pueblos civilizados, sino también entre los salvajes.

Poco culto rinden los onas a este antiquísimo arte, pues la danza no existe entre ellos como representación de sentimientos: no se la halla en las declaraciones de guerra, antes o después de las batallas, en las visitas de tribu a tribu, en festejos de ninguna naturaleza, ni en entierros o demostraciones de pesar; están, pues, excluidas por completo de sus costumbres las danzas de guerra y de caza tan generales entre los salvajes, apenas esbozan danzas de amor y éstas, de una cómica simplicidad, poco se diferencian de las que ejecutan algunos animales delante de las hembras cuyos favores impetran. Consisten en ponerse en cucullas e imprimir a todo el cuerpo un movimiento de flexión, casi sin moverse del sitio y a compás de un cantito sordo y monótono. No tienen época determinada para bailes, danzan cuando están contentos y abunda la provisión de carne. Las danzas son ejecutadas generalmente por los doctores, sobre todo si éstos son jóvenes y rarísima vez, quizás ninguna, por las mujeres.

Nunca únense hombres y mujeres para bailar. Es indudable que si tuvieran música les agra-

daría bailar, pues cuando los indios civilizados oyen alguna, desean hacerlo.

Desde el punto de vista organológico nos trae una absoluta novedad el testimonio de Gallardo. No se había hecho anteriormente, en efecto, la menor referencia a este tipo tan particular de aerófono realizado con el esófago del guanaco o del pato a vapor, así llamado una especie de pato marítimo que avanza a gran velocidad y que habita por esas regiones. Anota, además, el silbo. Da la impresión de que se trate de simple expansión el tocar esos instrumentos, sin otra funcionalidad que la del esparcimiento y sin relación mágica.

El mismo carácter parecen tener las danzas. La de amor tiene similitud con una danza araucana en la cual se realizan movimientos de cadera semejantes a los realizados durante el acto sexual. Al menos guarda cierta analogía. Al igual que entre los patagones meridionales y también **Günuna-küne** y araucanos, poseen danzas masculinas, algunas para expresar contento; otras, con participación del hechicero, probablemente con valor mágico-propiciatorio. Gallardo no es explícito en tal sentido. Hay que recordar también que los onas tenían complicadas ceremonias en el rito de iniciación (**kloketen**). En la edad de la pubertad, como iniciación, se los sometía a prolongados y severos ayunos y se los exponía a la visión de seres fantasmales. En esa personificación de "espíritus" de los **kloketen**, la danza, o algo similar, pudo estar relacionada.

14. Concluimos la revisión bibliográfica de las informaciones sobre música, danza e instrumentos musicales de los fueguinos con el libro de Roberto Dabbene **Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos** (Bs. As., Tipo-Litografía "La Buenos Aires", 1911). De origen italiano, Dabbene se ha dedicado desde comienzos de siglo al estudio de las aves, con un rigor científico tal que durante más de treinta años fue considerado entre los primeros ornitólogos del mundo. El trabajo sobre los indígenas de la Tierra del Fuego dedica capítulos especiales a cada una de las tres etnias. No des-

cuida este etnólogo (doctor en ciencias naturales, además), la observación de aspectos musicales, dejándonos referencias de los onas y yámanas. Nada hallamos, en cambio, respecto de los alakalufes, aunque es bien sabido que tienen éstos un género de vida y costumbres casi idénticas a la de los yámanes.

En las pp. 36/37 hallamos datos sobre la música yámana.

Las danzas son de varias clases y en ella no toman generalmente parte las mujeres. Bailan solos, saltando alternativamente sobre una y otra pierna; o en grupos, teniéndose de las manos; o en fin, colocándose en fila cada uno con las manos apoyadas sobre las espaldas del otro.

No tienen ningún instrumento de música y sus cantos, aunque poco variados, tienen a veces y según los casos una significación distinta.

Así, hay cantos para vengar una muerte violenta, cantos por la muerte de algún pariente, etc. Pero lo más frecuentemente se componen de sílabas o palabras sin significado. Son una especie de lamentaciones monótonas, interrumpidas con frecuentes pausas, y que se reducen a la repetición de unos mismos cortos motivos. El ruido igual y continuo del mar que rompe sobre las costas y el silbar del viento en los bosques, parecen haber sido las simples sensaciones que han originado la repetición de las mismas cadencias en esos motivos (...). Una cosa que ha llamado siempre la atención de los viajeros que tuvieron relación con ellos, es la facilidad que demuestran para imitar los gestos y repetir con la misma entonación las palabras que han oído, aunque sean en idioma desconocido para ellos.

Y sobre los onas, en pp. 82/83, leemos:

Los bailes tienen lugar después de algunas buenas cacerías y en ellos toman parte varios individuos, ejecutando pasos precipitados y corriendo en fila en torno del fuego. Las mujeres pocas veces toman parte en esta diversión.

Por la noche, en torno del fuego de sus campamentos, se cuentan las anécdotas o las hazañas de sus peleas y sus cacerías. A veces las mujeres entonan un canto monótono y triste sin acompañamiento de ningún instrumento. Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado.

15. Han transcurrido casi setenta años entre las primeras referencias musicales éditas sobre los fueguinos y la última que transcribimos, la de Dabbenne, de 1911. Si bien muchas veces se habló de la ineptitud de esos pueblos para manifestaciones de tipo artístico musical, vemos que, a partir de 1844 al menos, los científicos o los simples observadores registran algunas experiencias sonoras, en especial por externación vocal. Instrumentos como el "bastón de ritmo" (idiófono de pisón) o el esófago de guanaco o del pato a vapor usado por onas (aerófonos), vienen por otra parte a desmentir la teoría de que estos pueblos del extremo austral carecen de representatividad, siquiera mínima, en la organología etnomusicológica.

En los últimos cuarenta años, y en momentos de su extinción, los onas de Tierra del Fuego han despertado verdadera fascinación en la etnología contemporánea por constituir uno de los grupos más representativos en América de la etapa paleolítica. Entre esos investigadores se cuenta una discípula de Claude Lévi-Strauss, Anne Chapman, que trabajó hace unos quince años con esos indios del sur argentino, bajo la dirección del autor de *Antropología cultural*.

En efecto la doctora Chapman inició sus búsquedas en Tierra del Fuego en 1964. Su primer objetivo —declaró en reportaje periodístico (*Los últimos Onas*, en *Los libros*, publicación periódica, Nº 2, Bs. As., ag. 1969)— fue conocer a Lola, la más anciana de los sobrevivientes onas.

Doblemente interesante por cuanto había conocido la vida primitiva nómada de su pueblo, "quienes mantuvieron su cultura hasta la llegada repugnante de los blancos hacia 1880" (Chapman, *Los últimos...* p. 19). 'En 1965 —recuerda la investigadora francesa— volví a Río Grande y durante tres semanas realizamos numerosas grabaciones. Los cantos registrados entusiasmaron en Francia al profesor Lévi-Strauss y al jefe de departamento de música del Museo de Londres [sic. Sin duda hay un error en este texto. La investigadora debió decir, con toda seguridad, "del Museo del Hombre", de París]. Volví a

Tierra del Fuego en 1966; Lola tenía 90 años y podía morir en cualquier momento: era urgente recoger nuevas grabaciones, pues ella era la última persona que tenía conocimiento profundo de esos cantos. Algunos meses después Lola murió. Sólo quedó de los onas unos noventa cantos en veinticinco cintas magnetofónicas".

Las grabaciones recogidas en estas expediciones francesas permiten reconstruir, por tanto, a través de la invalorable documentación fonográfica, el final de la cultura musical ona, sumándose así al aporte primero del coronel Furlong (1907/1908) y posterior del profesor Gusinde (1922/1923) en colaboración con Koppers. Ha quedado así registrado el "canto del cisne" de ese pueblo ya legendario, "fósil cultural" de América, en expresión de Enrique Palavecino, y auténtico tesoro para la antropología cultural contemporánea.

NOTAS

1. ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina*.

Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, Bs. As., Ed. Losada, 1948, Los modernos I, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 52.

4. PALAVECINO, Enrique: *Áreas y capas culturales en el territorio argentino*, Bs. As., Imprenta Coni, 1948, p. 3.

5. VIGNATI, Milciades Alejo: *Etnografía y arqueología. Usos, costumbres y cultura de los aborígenes de Buenos Aires, La Pampa y Patagonia; período colonial*. En: *Historia Argentina* (dirig. Roberto Levillier), Bs. As., Ed. Plaza & Janés. 1968, Vol. I, p. 265.

6. PALAVECINO, Enrique: *Op. cit.*, pp. 33-79.

7. VIGNATI, M. A.: *Op. cit.*, p. 273.

8. PALAVECINO, Enrique: *Op. cit.*, pp. 4/16.

9. El subrayado es nuestro.

10. SCHNEIDER, Marius: *L'Etnomusicología*. En *Enciclopedia della Musica*, Milano, Ricordi, 1964, Vol. II, pp. 146/154.

11. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias* (5 volúmenes). Ed. y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, 1959, Vol. II, p. 248.

12. El subrayado es nuestro.

13. VEGA, Carlos: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Bs. As., Centurión, 1946.

14. VIGNATI, M. A.: *Op. cit.*, p. 320.