

LA MÚSICA WICHÍ

Experiencias corporales en las prácticas contemporáneas

SOLEDAD VENEGAS*, ANA LAURA SOLER* Y MARÍA MERCEDES LISKA**

* CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA MANUEL DE FALLA

** CONICET

Resumen

El presente escrito surge de un trabajo de análisis de la música *wichí* realizado durante el año 2010. Se trabajó con una selección de ejemplos musicales provenientes de diversos registros sonoros realizados en diferentes momentos históricos en comunidades situadas en la zona del Gran Chaco, Argentina. Desde un enfoque etnomusicológico, este trabajo tiene por objetivo indagar sobre las transformaciones en las producciones y prácticas contemporáneas *wichí*. En este sentido, se consideró la hipótesis de que algunos de estos cambios tienen que ver con nuevas relaciones entre la práctica musical y la experiencia corporal. Más aún, en relación a la vinculación música-corporeidad, a través del análisis comparativo de los ejemplos seleccionados, pudo notarse un proceso de 'descorporeización' de las prácticas musicales que mostró diferentes grados de implicancia en lo sonoro a través de los años. Por otro lado, se puntualizaron otras características de las prácticas musicales *wichí* que emparentan musicalmente a este grupo étnico con otras comunidades chaqueñas.

Abstract

This paper arises from a work of the *wichí*'s music realized during the year 2010. A selection of musical examples from diverse sonorous records realized in different historical moments at communities placed in the zone of the Gran Chaco, Argentina, was used for this research. From an ethnomusicological approach, this work has for aim investigate on the transformations of the *wichí*'s musical productions and contemporary practices. In this respect, it was considered to be the hypothesis of which some of these changes are related to new relations between the musical practice and the corporal experience. Even more, in relation to the entailment music - corporeality, across the comparative analysis of the selected examples, could be seen a process of 'discorporeality' of the musical practices that it showed different degrees of implication across the years. On the other hand, were identified other characteristics of the musical practices that relate to this ethnic group with other Chaco's communities.

Como la experiencia musical, la musicología no debería ser el reflejo de una verdad preexistente, sino primordialmente la realización de una verdad.

R. Pelinski (2005)

Introducción

Este escrito surge del análisis de transcripciones realizadas sobre la música *wichí* en la cátedra Transcripción Musical II de la carrera de Etnomusicología¹, a cargo de la Prof. María Mercedes Liska. Los diversos registros sonoros con los que se trabajó abarcan un gran período desde la década del '60 hasta el año 2009.

El proceso que culmina con la realización de este trabajo comenzó como un ejercicio de transcripción musical sobre la música de un grupo étnico de Argentina. Sin lugar a dudas, intentar representar lo sonoro a través de la notación musical occidental y, además, inmiscuirse en el análisis de un universo simbólico tan ajeno, resultó un doble desafío. A su vez, este proceso permitió constituir un nuevo material de estudio a partir del cual se pudo generar una gran variedad de hipótesis de trabajo sobre las prácticas musicales *wichí*s. En este trabajo se tomó la hipótesis de que

¹ Carrera de grado perteneciente al Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla'.

Alejandro Pereira Ghiena, Paz Jacquier, Mónica Valles y Mauricio Martínez (Editores) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música, pp. 149-158.

la comunidad *wichí*, a través de los años, ha atravesado un proceso de ‘descorporeización’ de las prácticas musicales que mostró diferentes grados de implicancia en lo sonoro. Por otro lado, no sólo a partir del análisis musical sino también de la indagación bibliográfica se intentó focalizar en algunas características de la música *wichí* que emparentan a este grupo aborigen con otras comunidades de la región chaqueña de la cual forma parte. Por último, otra de las cuestiones en las que se puntualizó a partir del análisis musical, fue en la cuestión de la ausencia de un instrumento antiguamente característico de la cultura *wichí*: la guimbarde.

Por último, cabe aclarar que el contacto con la música de la cultura *wichí*, fue sólo a través de las diversas fuentes sonoras y audiovisuales encontradas sobre el tema y no a partir de una experiencia etnográfica directa. Por lo tanto, los resultados que serán volcados en este escrito están basados íntegramente en el análisis musical de registros preexistentes y en las hipótesis de estudio que de éste se derivaron en articulación con un marco teórico acordado.

Fundamentación

Como fue aclarado más arriba, este escrito ha surgido del trabajo propuesto por la cátedra de Transcripción Musical II. Esta materia propone concebir la transcripción como una herramienta que posibilita contribuir al conocimiento y a la investigación musical y de ninguna manera se la entiende como un fin en sí mismo. A su vez, desde un enfoque etnomusicológico, se concibe el objeto musical como un ente complejo, dinámico y cristizador de aspectos culturales y sociales diversos.

La metodología elegida, entonces, consistió en la búsqueda, selección, transcripción y análisis de los materiales sonoros que conformaron un corpus diverso. Durante el proceso de transcripción se optó por el uso del sistema de notación occidental ya que permitió representar una amplia gama de aspectos como el ritmo, la melodía o la dinámica. No obstante, presentó serias limitaciones a la hora de mostrar algunas particularidades como la variabilidad tímbrica y ciertos efectos sonoros, tanto en los ejemplos instrumentales como en los vocales.² A su vez, las transcripciones en sí mismas fueron tomadas como referentes parciales de lo escuchado ya que son un producto de una interpretación subjetiva y condicionada del transcriptor. Para este trabajo, entonces, se optó por una dinámica de trabajo grupal que, sin lugar a dudas, fue indispensable para realizar escuchas y análisis reflexivos y efectuar constantes co-evaluaciones entre los integrantes. Por otro lado, haber partido de la transcripción musical sin ningún tipo de restricción temática establecida a priori desencadenó un variado abanico de posibles hipótesis de estudio. La observación de las problemáticas a indagar llevó al equipo de trabajo a hacer foco especialmente en la relación entre música y experiencia corporal.

En consecuencia, el marco teórico elegido para desarrollar el análisis sobre esta cuestión se delineó a partir de la confluencia de dos abordajes distintos: el de la Etnomusicología y el de la Antropología del cuerpo. En particular, se privilegiaron aquellos autores que se han dedicado especialmente al estudio de comunidades aborígenes argentinas. Haber incursionado, entonces, en los aportes que han realizado Miguel Ángel García (1996, 2005) y Silvia Citro (2002, 2009) fue decisivo para profundizar especialmente el estudio de una de las comunidades chaqueñas, en este caso, los *wichí*. Además, resultó operativo contar con las conceptualizaciones realizadas por Pelinski (2000, 2005) para articular el desarrollo del trabajo.

En conclusión, la transcripción musical no queda reducida a una mera actividad mecánica de registro, sino que se convierte en una herramienta poderosa para encontrar nuevas significaciones en la cultura.

Metodología

Búsqueda de materiales audiovisuales

1. Coro Sacham – *Wichi Tenkai*. (2007).
2. Silvia Barrios – *Cantos del origen* (1998-2005).
3. Miguel Ángel García – *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí* - CD adjunto ([1994-1995] 2005).
4. Pérez Bugallo – *Relevamiento etnomusicológico de Salta* ([1983-1984] 2004).
5. Ruiz y Novati - *Folklore musical y música folklórica Argentina. Vol. 6 Música de los Aborígenes* (1966-1967).
6. Indio universo – *Un viaje a la tierra de los sonidos* (2000-2001).

² En una entrevista realizada a Silvia Barrios en febrero de 2011, la intérprete y antropóloga resaltó la importancia de plantear una forma de representar estas cuestiones tan propias de la música *wichí*.



7. Centro Cultural Tewok - *Cultura wichí* (2007).
8. *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina* (CD adjunto) ([1965] 1993).

Primera selección

Se realizaron audiciones grupales e individuales de las fuentes mencionadas a partir de las cuales se seleccionaron 25 ejemplos.

Clasificación en grupos

Se hizo una clasificación a partir de las semejanzas entre los ejemplos que permitió agruparlos de la siguiente manera:

1. Ejecuciones de trompe.
2. Ejecuciones de arco musical.
3. Cantos shamánicos.
4. Cantos para la danza.
5. Cantos femeninos.
6. Cantos masculinos.
7. Cantos colectivos.
8. Cantos para la aloja.

Segunda selección de ejemplos para la transcripción

Se seleccionó un corpus de 20 ejemplos representativos. Cada grupo del listado anterior quedó conformado de la siguiente manera:

1. Ejecuciones de trompe:
 - 1.1. Toque de trompe para atraer a los hombres (1965). En *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*.
 - 1.2. Toque de trompo (1983). En *Relevamiento etnomusicológico de Salta*.
2. Ejecuciones de arco musical:
 - 2.1. Toque de arco musical para atraer a las mujeres (1983). En *Relevamiento etnomusicológico de Salta*.
 - 2.2. Lataj Chaswolé (2007). En *Cultura wichí*.
3. Cantos shamánicos:
 - 3.1. Canto shamánico (1984). En *Relevamiento etnomusicológico de Salta*.
 - 3.2. Canto shamánico (1965). En *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*.
 - 3.3. Danza medicinal a (1966). En *Folklore musical y música folklórica Argentina*.
 - 3.4. Danza medicinal b (1966). En *Folklore musical y música folklórica Argentina*.
 - 3.5. Canto shamánico (1994). En *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*.
4. Cantos para la danza:
 - 4.1. Danza orgiástica, coro (1966-1967). En *Folklore musical y música folklórica Argentina*.
 - 4.2. Canto y danza wichí, Indio universo (2000-2001). *Un viaje a la tierra de los sonidos*.
 - 4.3. Canto de Hyatas (1994) En *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*.
5. Cantos femeninos:
 - 5.1. Canción de amor (1998-2005). En *Cantos del origen*.
 - 5.2. Canto femenino – dúo (1965). En *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*.
6. Cantos masculinos:
 - 6.1. Canto solista con sonajero de calabaza (1966-1967). En *Folklore musical y música folklórica Argentina*.
 - 6.2. Honhat tä n'ot'ukwe (2007). En *Wichi Tenkai*.
7. Cantos colectivos:
 - 7.1. N'ichat thamchehen nichat thamchehen (2007). En *Wichi Tenkai*.

7.2. Wichi ta thamtes w'enhahiche (2007). En *Wichi Tenkai*.

8. Cantos para la aloja:

8.1. Canto para el tiempo de la aloja (1984). En *Relevamiento etnomusicológico de Salta*.

8.2. Ta Yhachup - alojada (2007). En *Cultura Wichí*.

Transcripción musical

Esta tarea consistió en transcribir individualmente los ejemplos. A medida que las transcripciones se iban realizando, en cada encuentro, se llevaba a cabo una co-evaluación reflexiva y comparaciones preliminares del material.

Análisis de las transcripciones

A partir de las transcripciones realizadas de manera individual se inició el proceso de análisis musical. En primer lugar, se confeccionaron cuadros comparativos por grupos contemplando diferentes parámetros. A modo de ejemplo, se ha incluido uno de estos cuadros en la tabla 1.

Procesamiento de datos

A partir de la información incluida en estos cuadros, surgieron posibles hipótesis de estudio.

La música de la comunidad wichí

Los *wichí*, también conocidos como *matacos*, término de origen español que significa 'animal de poca monta', se ubican en la zona del chaco occidental y central. Los asentamientos se sitúan en diferentes provincias argentinas: norte de Chaco, centro y oeste de Formosa y este de Salta³.

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, empezó a producirse un proceso de cambios culturales para los *wichí* que, según Miguel Ángel García (2005), se generó por dos motivos: la acción evangelizadora de la Iglesia Anglicana y el incremento de la demanda de mano de obra barata por parte de la sociedad blanca. A partir de estos acontecimientos, gran parte de sus prácticas musicales fueron quedando en desuso. Algunas de ellas formaban parte de prácticas como las danzas nocturnas o la fiesta de la algarroba, entre otras, en las que se hacían presentes instrumentos característicos como la guimbarada, que recibe la denominación de trompa o trompe, y el arco musical.

Sin embargo, según el relevamiento realizado para este trabajo, algunos de estos instrumentos aparentemente en desuso se encuentran presentes en los registros actuales, por ejemplo, el proyecto 'Cultura Wichi', el CD del Coro Sacham y los trabajos discográficos de la Fundación Argentina Indígena, Cantos del origen. Probablemente, esto se deba a la incidencia que diversos organismos gubernamentales y no gubernamentales han tenido sobre las prácticas culturales de las distintas comunidades *wichí*, ya que estos diferentes proyectos han favorecido la permanencia y revitalización de prácticas musicales.

Resultados del análisis

A partir de los análisis auditivos y de las transcripciones se notó la presencia de ciertos rasgos musicales recurrentes sólo en algunos de los ejemplos del corpus trabajado. En particular, en los registros más antiguos se identificaron una serie de características que se enumerarán a continuación.

En primer lugar, en cuanto al aspecto rítmico, se puede identificar un tratamiento del pulso que genera una acentuación libre e irregular (ver figura 1).

Sin lugar a dudas, el shamanismo resulta ser un fenómeno sumamente complejo, pero en pocas palabras, se podría decir que la figura del shamán era central en la comunidad *wichí* ya que concentraba el poder espiritual. Era el encargado de la salud y el bienestar de la población. Por este motivo, resultó un obstáculo para la acción evangélica (Ruiz 2004). El shamán *wichí*, mediante una danza ritual acompañada del canto, efectuaba la cura al enfermo que consistía en luchar con aquellas entidades hostiles que causaban el mal. Para ello recibía la ayuda de espíritus auxiliares, quienes eran los que provocaban la enfermedad pero que, eventualmente, podían curarla (Dasso 2008). Según Miguel Ángel García, el shamán recurre a estos espíritus siempre a través del canto y estos cantos son adquiridos mediante transmisión o revelación (García 2005). En su mayoría homofónicas, las expresiones vocales pueden estar acompañadas de algunos instrumentos de percusión como la ristra de cascabeles o el sonajero de calabaza. Durante el canto, se efectúan soplos y hasta se recreaban las voces de los espíritus que intervenían. La práctica musical shamánica "*oscila entre una*

³ También se encuentran algunos asentamientos en el sur de Bolivia, sobre el río Pilcomayo.



vía reflexiva –formas de asociar estructuras sonoras a postulados religiosos, ontológicos y míticos- y otra sensitiva –formas de asociar estructuras sonoras a expresiones corporales, emotivas y perceptivas” (García 2005, p. 127). En esta dimensión narrativa, el shamán genera un ambiente sonoro en el que se desarrolla el canto mismo y la terapia propiamente dicha. La práctica musical, en este contexto, de ninguna manera puede estar escindida de la experiencia corporal.

En segundo lugar, en los ejemplos musicales analizados, resultó muy notoria la presencia de una aceleración rítmica. Esto puede apreciarse en la figura 2.

Grupo canto para la aloja		
Aspectos	Ta Yhachup- 2007 – Santa Victoria Este	Canto para el tiempo de la aloja- 1984 (RES)
Melódicos	Similitudes: <ul style="list-style-type: none"> Direccionalidad melódica descendente. En las secciones B es menor el movimiento melódico en relación a A. 	<ul style="list-style-type: none"> Ídem. El tema B, en este caso, se caracteriza por la reiteración melódica, de uno o dos sonidos, en contraposición al mayor movimiento del tema A.
	Diferencias: <ul style="list-style-type: none"> El registro es más amplio, supera la octava y utiliza mayor variedad de sonidos. Las repeticiones presentan siempre variantes rítmico/melódicas. 	<ul style="list-style-type: none"> Utiliza los cuatro sonidos de un acorde M, con la quinta duplicada. Excepto en la frase que oficia de Coda. Las repeticiones de frase presentan variaciones mayormente rítmicas, y no tanto melódicas.
Métricos	<ul style="list-style-type: none"> Subdivisión por compases. Subdivisión en 2/4 de principio a fin. 	<ul style="list-style-type: none"> Ídem. Caracterizado por una Irregularidad métrica, que alterna distintas subdivisiones.
	<ul style="list-style-type: none"> Tiene una lógica formal, dada por la combinación de frases A y B. Forma: A-A'-B-B'-A- A'-B. Es muy extenso, las frases tomadas como A y B tienen aproximadamente entre 7 y 15 compases de duración. 	<ul style="list-style-type: none"> Ídem. Forma: ABB/ AB/ABB/ABB/Coda Es mucho más breve, las frases tienen dos compases de duración. Hay una frase final de cierre, a modo de coda.
Estilo de interpretación:		
Ornamentos	<ul style="list-style-type: none"> Cada vez que comienza el tema A se aplica un adorno a las dos negras iniciales, a veces funciona como apoyatura, y otras como trino, va variando la manera de enunciarlo. Uso reiterado de apoyaturas y arrastres. 	<ul style="list-style-type: none"> La coda presenta una melodía cantada en falsete, a la que se le añade la presencia de un vibrato muy pronunciado.
Efectos	<ul style="list-style-type: none"> Hay un efecto de unión en las notas largas repetidas, en donde, sin interrumpir la emisión del sonido, se realiza una leve acentuación a modo de subdivisión rítmica. Se perciben importantes contrastes en los manejos de la dinámica. Es amplio el rango. Disminuye, sobre todo, en las notas graves de larga duración. Son pocos los momentos en que se corta la emisión vocal, en general, hay una tendencia a unir los sonidos mediante deslizamientos, glisados y arrastres. 	<ul style="list-style-type: none"> Es muy pareja la curva dinámica, y no varía según el registro. El discurso está más articulado, y no hay una intención de unir o mantener ligados los sonidos. No obstante se percibe que, en las subdivisiones de cada pulso, y sin llegar a fragmentar el sonido, se genera un efecto de movimiento u oscilación, como si se cantase agitando el cuerpo.
Instrumentación	<ul style="list-style-type: none"> Vos masculina y caja. 	<ul style="list-style-type: none"> Vos masculina.
Acompañamiento	<ul style="list-style-type: none"> Acompañamiento percusivo de un parche. Este es un tanto fluctuante, por momento se perciben dos negras, con mayor acentuación en la primera, y por otros reitera una rítmica más sincopada, que respondería a la escrita desde el compás dos en adelante. 	<ul style="list-style-type: none"> No hay acompañamiento.

Tabla 1. Grupo 'canto para la aloja'.

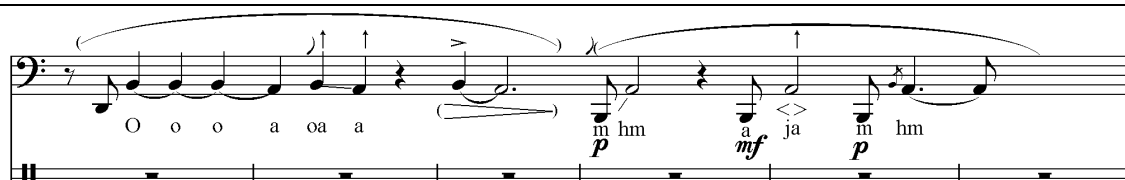


Figura 1. Acentuación libre e irregular – Canto shamánico (1984).

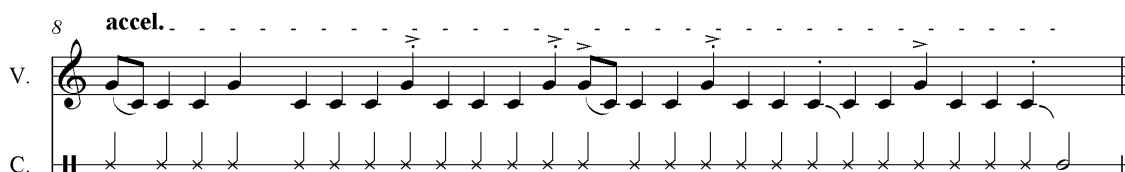


Figura 2. Aceleración rítmica - Danzas medicinales (1966b).

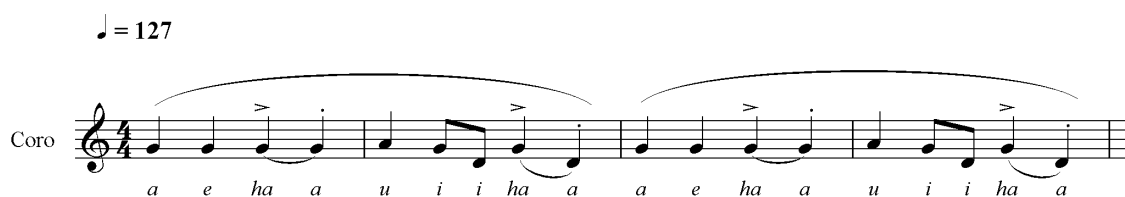


Figura 3. Respiraciones rítmicas – Danza orgiástica (1966).

En particular en los cantos medicinales, es frecuente que terminen con una aceleración del pulso a partir de un incremento en la velocidad de sacudimiento de los instrumentos de percusión que intervienen en la práctica musical (García 2005). Estas fluctuaciones no sólo revelan una actividad corporal más intensa real en función del devenir de la práctica terapéutica sino también, momentos o estados diferentes en esa construcción narrativa imaginaria que realiza el shamán. La música trasciende el plano de lo real y permite construir imaginarios simbólicos. Según Rubén López Cano, “la música es movimiento: aceleración, retención, precipitaciones, estatismo, fragmentos ascendentes, descendentes, etc. En ocasiones, la música nos permite tener sensaciones de movimiento corporal que no efectuamos en realidad pero que proyectamos sobre ella” (2011, p. 29).

En el plano de la expresividad vocal, se ha observado la existencia de una particular manera de efectuar las respiraciones que, según la antropóloga Silvia Citro, ocurre también en el seno de la comunidad Qom. Estas respiraciones son descritas por la autora como sonoras y rítmicas y en forma de jadeos (Citro 2002) (ver figura 3).

Las danzas nocturnas en la cultura *wichí* tenían la finalidad de que los jóvenes formaran parejas. En estos encuentros que se realizaban al caer la noche, intervenían instrumentos musicales como la guimbarde (trompe o trompa) y el arco musical (*yelatah cos woley*). El nombre que se le adjudica a este conjunto de danzas es *hyatas*, pero también ha recibido la exodenominación de ‘baile sapo’. Según varios registros de los misioneros, estas danzas eran consideradas orgiásticas y tenían una relación con el suicidio. En el recorrido bibliográfico que García realiza sobre el tema, las causas por las que se relacionaban las danzas nocturnas con el suicidio eran, por un lado, las decepciones amorosas y, por el otro, el carácter epidémico de la práctica (García 1996).

La danza de unión propiamente dicha es la denominada *katináj*. El inicio estaba dado por el llamado del dirigente de estos encuentros que consistía en un silbido al que debían responder los jóvenes solteros. Además, este personaje era el encargado de dirigir el repertorio de cantos y danzas durante la ceremonia. Miguel Ángel García relata que “[e]n la ejecución, el canto se iniciaba conjuntamente con la danza en un tempo lento, seguido de una aceleración hasta estabilizarse en otro tempo mas rápido y sostenido” (1996, p. 32). Como puede notarse a partir de esta descripción, la característica estudiada en el punto anterior, la tendencia a una aceleración rítmica, no es exclusiva de los cantos de terapia shamánica. Según el autor antes mencionado, la rítmica de estos cantos posee una acentuación binaria como consecuencia del movimiento de los pies que respeta la secuencia derecha – izquierda. Es en este marco en donde la característica del uso de estas respiraciones rítmicas encuentra su explicación en el movimiento del cuerpo en estas danzas.

En cuarto lugar, se puede mencionar la recurrencia del uso de la variación dinámica. Es decir, en el trascurso de un mismo ejemplo se dan contrastes de volúmenes importantes. Esto puede visualizarse en la figura 1. Este aspecto puede explicarse también como una consecuencia del

movimiento corporal e incluso de las narrativas que va construyendo el shamán en este caso, a través de su canto. Los distintos momentos que se van sucediendo durante la terapia producen cambios a nivel expresivo en el canto. No sólo se dan aceleraciones rítmicas, como fue descrito más arriba, sino también estar fluctuaciones en la dinámica.

Finalmente, llama la atención la existencia de sonidos sostenidos articulados por golpes de diafragma muy probablemente provocados por el movimiento que genera una “*emisión vocal de glotis*” (Locatelli de Pégamo 2000, p. 26). En principio, cabe aclarar que en general, las expresiones vocales seleccionadas han resultado, debido a la particular forma de emisión vocal de los ejecutantes, sumamente difícil de representar desde la notación occidental. Esta forma de emisión del sonido, entonces, es producto de la articulación de impulsos diafragmáticos con ataques desde la glotis, a su vez, como consecuencia de movimientos corporales propios de las danzas o expresiones vocales rituales. Este uso particular del aparato fonador genera una inflexión vocal que produce una acentuación y una textura características.

El proceso de descorporeización y sus posibles causas

Efectivamente, todos los aspectos antes mencionados están presentes en los registros más antiguos. Por el contrario, los ejemplos más actuales no presentan el grado de recurrencia de estos rasgos. Para identificar estas diferencias y para comprender cómo el movimiento corporal condiciona las expresiones musicales resulta pertinente acudir a materiales audiovisuales. En el video elaborado por la Fundación Norte a partir de una serie de fragmentos del espectáculo Argentina Indígena dirigido por Silvia Barrios, se puede notar que los ejecutantes recrean en el escenario una danza *wichí*. Cinco hombres caminan alternando los pies bajo la secuencia derecha – izquierda reproduciendo un canto de estructura binaria en el que se escuchan marcadas respiraciones rítmicas y también estos sonidos descritos anteriormente que se dan a partir del golpe de la glotis.⁴ Si bien se trata de un registro audiovisual actual, este espectáculo intenta ‘recrear’ escénicamente rituales, cantos y danzas aborígenes. Por el contrario, en el video que se puede visualizar en la página web del proyecto Cultura *Wichí*, se observa una situación de ejecución del canto totalmente distinta a la anterior. En este caso, un hombre, sentado en una silla reproduce frente a un micrófono un canto que pertenecía al repertorio de las danzas nocturnas. Si bien el ejecutante se acompaña a sí mismo por un instrumento de percusión, su canto no llega a ser tan rítmico como en el ejemplo descrito anteriormente y mucho menos en comparación con los ejemplos pertenecientes a los registros más antiguos⁵.

Desde un enfoque etnomusicológico, que contempla los aportes teóricos realizados de otras disciplinas que estudian la experiencia corporal, se vinculó la ausencia de estos aspectos musicales en las prácticas contemporáneas con un proceso de descorporeización. Según Ramón Pelinski:

“... hoy, a pesar de la saturación de teorías sobre el cuerpo humano, buena parte de la musicología tradicional persiste en buscar el sentido de la música en rasgos estructurales, abstractos y formales, con lo que evitan ensuciarse las manos con la corporalidad de la música.”
(Pelinski 2000, p. 255)

A partir de las audiciones de los distintos registros se pudo notar que algunos de ellos evidenciaban una relación variable con respecto al movimiento corporal de los ejecutantes. Esto, como se pudo ver en el análisis expuesto, se pudo inferir debido a la presencia o ausencia de estas marcas en el discurso musical según la época a la que éste correspondiera. Los ejemplos más actuales muestran esta relación disociada ya que en los cantos no se perciben las fuertes acentuaciones, las características respiraciones sonoras, aquella manera de cantar generando sonidos sostenidos articulados por golpes de diafragma y, por último, variaciones en la regularidad del pulso y los acentos.

Este proceso de descorporeización puede estar relacionado con una ‘desritualización’ que por diferentes motivos han vivenciado las comunidades de la región chaqueña. Esta vinculación ha sido abordada por la Antropología a partir de diferentes trabajos con comunidades aborígenes. Silvia Citro dice “... esta ausencia del cuerpo es heredera de una invisibilización mucho más amplia: del predominio de un enfoque dualista del sujeto, legitimado a través de los procesos de disciplinamiento corporal diseminados por el capitalismo y por la burguesía como clase social dominante” (2009, s/p). Los *wichís* han tenido que adecuarse a nuevos contextos que han redefinido sin dudas sus prácticas musicales. Tal es así que según García:

“Hace treinta años que 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,

⁴ Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=pg54wCvhZZg>. (Consultado 01/05/2011).

⁵ Ver en <http://www.culturawichi.com.ar/?seccion=videos&video=4>. (Consultado 01/05/2011).

en cambio, otros jóvenes, que serán seguidos por los mayores, respondiendo al toque de un tambor de doble parche, acuden a la alabanza evangélica.” (García 2005, p. 87)

En la actualidad, estos encuentros evangélicos colectivos se realizan con frecuencia y en ellos se ejecutan cantos y danzas sobre un nuevo repertorio, por este motivo, el autor citado anteriormente interpreta este hecho como un ‘re-experienciar’ las prácticas *wichí*. No sólo se han desplazado estas antiguas danzas nocturnas sino también reuniones como la ‘fiesta de la algarroba’ que se solían realizar en los meses de diciembre y enero en celebración del período de abundancia y de recolección. En estas festividades, se preparaba la aloja, una bebida alcohólica a base de algarroba fermentada. Ésta entre otras prácticas hoy ya no se encuentra vigente en las comunidades *wichí*. Evidentemente, el evangelismo ha generado un antes y un después en la vida de la comunidad: en las prácticas evangélicas los *wichí* han podido resignificar su propia cosmovisión generando nuevas experiencias musicales.

Un buen ejemplo de esto resulta el trabajo discográfico producido por el Coro Sacham. La organización Sacham junto con la Fundación Niwok desarrolló en la localidad El Potrillo, Formosa, desde el año 2003 los Talleres de Formadores Musicales dirigidos por el maestro Sergio Aschero y la profesora Mirta Karp. A partir del método de la Numerofonía⁶, los jóvenes *wichí* compusieron canciones en su propia lengua para ser interpretadas por este coro. Sin embargo, el resultado musical de este proyecto se acerca notablemente al universo sonoro de la música occidental. Resulta imposible analizar este material discográfico en los mismos términos que los registros que han sido mencionados hasta ahora. Por este motivo, el análisis en profundidad de este fenómeno tan actual surgido en una comunidad *wichí* es digno de otro trabajo aparte, que excede los parámetros de análisis aquí planteados.

Otros aspectos recurrentes en el corpus estudiado

En este apartado se mencionarán otros rasgos que no han sido relacionados con la cuestión del movimiento corporal pero que, sin embargo, resultaron relevantes a partir del análisis musical realizado.

En principio, se notó cierta recurrencia en relación a la direccionalidad de las melodías: frecuentemente los diseños melódicos son descendentes. Esto pudo observarse en los diferentes grupos clasificatorios antes mencionados. Este rasgo, según la bibliografía y otros registros sonoros consultados no resulta ser exclusivo de los *wichí*, en palabras de Locatelli de Pέργamo, “[d]esde un punto de vista musical, podemos decir que las canciones de los tobas, al igual que las restantes canciones chaquenses, recurren a tipos melódicos en terraza, descendentes, con intervalos amplios...” (Locatelli de Pέργamo 2000, p. 26). Esto puede verse claramente en los fragmentos seleccionados de las figuras 4 y 5.

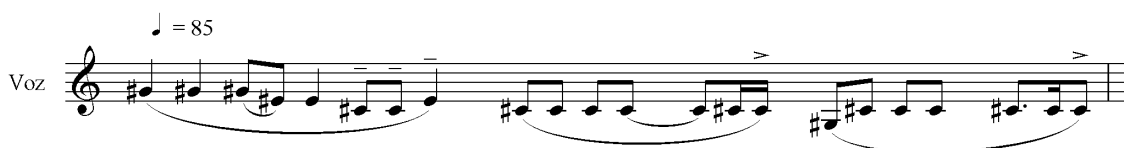


Figura 4. Direccionalidad melódica descendente - Canto para el tiempo de la aloja (1984).

Figura 5. Direccionalidad melódica descendente - Canto solista con sonajero de calabaza (1966).

⁶ Fue creado por el Doctor en Musicología Sergio Aschero en contraposición al sistema de notación musical tradicional con la aspiración de ser más fácil para el aprendizaje. Está basado en la utilización de números, figuras geométricas y colores. Para más información, consultar: <http://ascheropus.blogspot.com/>.

Figura 6. Emisión vocal - Canción de amor (1998-2005).

Figura 7. Emisión vocal - Canto shamánico (1965).

Por otro lado, en el corpus estudiado, se pudo identificar una manera de cantar en las regiones graves del registro que, hacia los finales de frase, se transforma en un tipo de emisión casi susurrada. En referencia al canto de los grupos aborígenes chaqueños, Locatelli de Pέργamo observa una “*gran diferencia dinámica entre la región aguda y la grave*”, como bien fue aclarado más arriba, y a su vez, “*una región grave casi susurrada*” (Locatelli de Pέργamo 2000, p. 26). Como puede observarse el canto *wichí* se adecua a la descripción que la autora realiza sobre las expresiones vocales de los grupos chaqueños (ver figura 6).

Ausencia de la Guimbarda

A partir de la consulta de las distintas fuentes que se encontraron sobre música *wichí* pudo notarse que en los trabajos más actuales no se registra a la guimbarda como un instrumento protagonista de la etnia, sin embargo sí aparece en los registros más antiguos como parte de la cultura en los distintos trabajos bibliográficos.

En el seno de las comunidades aborígenes del gran Chaco el arpa de boca fue uno de los instrumentos que estaba íntimamente relacionado con los aspectos sexuales y rituales. La intervención del evangelismo trajo aparejada en muchos casos la progresiva desaparición de danzas, cantos e instrumentos como la guimbarda. Este instrumento de utilidad para la atracción del sexo opuesto recibe la endonominación de *yapinaj* o *ñaipíni* (mosquito); de *onaj*, para los *wichí* del sector oriental; y de *talupá* para los del sector occidental (Pérez Bugallo 2008).

Conclusión

Este trabajo, que partió de la transcripción musical, reposicionó esta práctica como herramienta para develar aspectos de la cultura de una comunidad aborigen.

La elección de un marco teórico interdisciplinario permitió arribar a consideraciones más amplias y, a la vez, más profundas sobre el conocimiento de las prácticas musicales *wichí*. Por lo tanto, trascendió la mera caracterización descriptiva de la música para posibilitar un análisis que conciba la música en la cultura y la cultura en la música. Específicamente, la bibliografía elegida permitió profundizar la observación de la relación música - cuerpo y arribar a las ideas de descorporeización y desritualización como procesos claves que afectaron a la comunidad *wichí* y sus prácticas culturales. De este modo, resulta claro ver cómo se puede establecer un puente entre determinados abordajes teóricos y las transcripciones musicales realizadas, que permitió en consecuencia, plantear varias hipótesis que constituyen interesantes líneas de investigación para futuros trabajos.

Además de generar un conocimiento académico sobre los aspectos mencionados anteriormente, este escrito intenta contribuir con la difusión y el estudio de la música *wichí*. En definitiva, se busca poner en evidencia que las prácticas musicales de esta comunidad permanecen vigentes a través de diferentes procesos de cambio, lo que contribuye a la resignificación de una identidad *wichí*.

Referencias

- Citro, S. (2002). Los cuerpos del poder: un análisis de las performances religiosas tobas. *Religião e sociedade*, **22** (1), pp. 123-142. Río de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Ed Biblos.
- Dasso (2008). *Mito, conversiones y poder como carisma cristiano entre los wichi*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC). En <http://revistas.ucm.es/ghi/05566533/articulos/REAA0909220171A.PDF>. (Consultado 01/05/2011).
- García, M. A. (1996). Indicios, sociabilización y performance en las danzas nocturnas de los wichi del Chaco argentino. *Latin American Music Review*, **17** (1), pp. 21-41, Texas.
- García, M. A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Locatelli de Pérgamo, A. M. (2000). Música aborigen. *AAVV. Música Tradicional Argentina Aborigen-Criolla*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, pp. 9-31.
- López Cano, R. (2011). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En M. Fornaro (Ed.) *De cerca de lejos, miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música (en prensa). Disponible en <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>. (Consultado 01/05/2011).
- Pelinski, R. (2000). *La corporalidad del tango: breve guía de accesos. En Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, pp. 252-281.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. En *TRANS 9*. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>. (Consultado 01/05/2011).
- Pérez Bugallo, R. (2008). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Ruiz, I. (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), pp. 157-169, Buenos Aires.
- Ruiz, I. (2004). Culturas musicales de las sociedades indígenas de la Argentina, traducción de la autora del capítulo Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina. En M. Kuss (Ed.) *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, **1** (Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico). Austin: University of Texas Press, pp. 163-180.
- Ruiz, I.; Pérez Bugallo, R. y Goyena, H. (1993). *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la argentina*. Buenos Aire: INM.
- Vega, C. (1946). *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión.

Referencias audiovisuales

- Barrios, S. (1998-2005). *Cantos del origen*. Fundación Argentina Indígena.
- Coro Sacham (2007). *Wichí Tenkai*. Formosa: Fundación Niwok.
- Cultura Wichí (2007). Santa Victoria Este, Salta: Centro cultural Tewok.
- Indio universo (2000-2001). *Un viaje a la tierra de los sonidos*.
- Pérez Bugallo, R. ([1983-1984] 2004). *Relevamiento etnomusicológico de Salta, Argentina*. Buenos Aires: INM.
- Ruiz, I. y Novati, J. (1966-1967). *Folklore Musical y Música Folklórica Argentina*, **6**. Buenos Aires: Qualiton.

