

BALANZAS QUE NO SUENAN Y SILBIDOS QUE NO PESAN

Rubén Pérez Bugallo (*)

Cumplo con el ingrato deber de expresar que no reconozco en la técnica Velo autoridad de ninguna índole para opinar sobre mis trabajos -ya se verá por qué- y que mi primera reacción fue no responder a su silbido, entendiéndolo que el propio contenido de sus "observaciones", cotejado con el artículo que les dio lugar, eran elementos suficientes para que quien quisiera arribara a una conclusión objetiva. El comité de redacción de "Relaciones" me convenció finalmente con un argumento de peso: mi respuesta era virtualmente condición *si ne qua non* para la publicación de la crítica. Pero quiero disculparme ante mis colegas antropólogos por el espacio que estamos utilizando y que quizás podría haberse cubierto con aportes de mayor importancia.

Dado que el meollo de los reparos parece radicar en mi presunta omisión de citas, creo necesario -aunque, desgraciadamente, no muy cortés- ofrecer elementos de juicio sobre el *modus operandi* de YV en torno a ese mismo tema y en hechos -algunos anecdóticos y otros no tanto- que en su momento me afectaron específicamente.

Desde abril de 1980 he venido muniendo a YV -al igual que a otros investigadores relacionados de algún modo con la etnomúsica- de los más diversos artículos de mi autoría sobre instrumentos musicales aborígenes y criollos de nuestro país; material éste de permanente actualización que fue aprovechado en sus citadas cátedras. La reciprocidad no se produjo por resultar imposible, dada la manifiesta improductividad de YV. En mis cátedras -algunas dictadas en la misma casa de estudios donde da clases

(*) CONICET/Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

YV-he puesto a consideración mis propios materiales y remitido complementariamente a la bibliografía, cuando existe. "Los silbatos chaquenses" fue el primer trabajo que olvidé obsequiar a YV.

Por la misma época referida en el párrafo anterior recibí un pedido de YV para que complementara aquellos aportes bibliográficos con la adquisición de instrumentos musicales para la Colección "Dr. Emilio Azzarini" de La Plata, que en ese entonces ella dirigía. Dicha solicitud me fue hecha reconociendo que mi permanente experiencia de terreno resultaba una manera óptima -y bastante cómoda- de enriquecer la citada colección sin que quiénes trabajaban en ella tuvieran necesidad de salir al campo. Acepté. En julio de 1981, cumpliendo con mi viaje de investigación N° 25 en la ceja de selva del departamento salteño de Santa Victoria, adquirí en el paraje Lipeo al artesano y músico popular Don Plácido Areco, de cincuenta y ocho años, una "corneta" o "caña" de 3,50 m de longitud que previamente le vi elaborar. Llevé el instrumento a lomo de caballo por el monte hasta el camino que me conduciría a Los Toldos. Lo amarré luego al flanco derecho de la camioneta que me había asignado la Dirección de Cultura de Salta -lo que impidió abrir esa puerta por el resto de la campaña- y lo transporté de ese modo por territorio boliviano, ingresando nuevamente a Salta por Aguas Blancas y llegando vía Orán a la capital de la provincia -siempre entrando y saliendo del vehículo, cada vez que era necesario, chofer e investigador, por la puerta izquierda- adonde lo embalé debidamente para remitirlo a Plaza Constitución por vía férrea, para transportarlo luego por mis propios medios hasta el Instituto Nacional de Musicología y entregarlo allí en manos de quien lo había solicitado, conjuntamente con una ficha indicando datos de procedencia, construcción, modo y ocasión de su uso, etc. Muy poco después, la citada "caña" apareció en una exposición acompañada de una tarjeta que indicaba textualmente: "Donación de José María Marquínez, 1981. Adquirido en Salta". Inexplicable.

En 1983 la Colección Azzarini editó un folleto titulado *Instrumentos Musicales del Mundo*, donde el instrumento antes citado volvió a aparecer sin el nombre de su verdadero colector y dando nuevamente falso crédito al ignoto Marquínez. Pero además ninguno de mis trabajos sobre organología apareció citado en la bibliografía. Los textos estuvieron a cargo de Yolanda Velo, Carlos Rausa y Nerca Valdez.

Hace aproximadamente diez años YV me hizo saber que había sido comisionada para revisar algunos museos en Tucumán y que quería aprovechar su breve estadía en la provincia para intentar hacer algún registro documental de música folklórica, y para ello requería mi sugerencia sobre algún lugar -no muy alejado de la ciudad de San Miguel- donde pudiera efectuar su investigación relámpago. Le indiqué que si visitaba la ciudad de Concepción no le sería difícil grabar algunos toques de la llamada "flauta tucumana" que yo sabía plenamente vigente, si bien ya no construida con caña sino con tubos metálicos del tipo de los utilizados para infladores de bicicleta. YV fue a Tucumán y a Concepción. Allí grabó efectivamente dichas flautas y a su regreso elaboró una monografía sobre el tema -adornada con una descabellada teoría de

reinyección tradicionalista- que presentó en las Jornadas Argentinas de Musicología de ese año. Fiel a sus principios metodológicos, en ninguna parte del trabajo hizo figurar mi nombre ni las referencias que le permitieron tomar contacto con los flauteros.

Pero hay más. A fines de 1992 la Secretaría de Cultura de la Nación me encomendó el asesoramiento etnomusicológico para el montaje de la exposición "Gente de la Tierra". Finalmente, oscuros trámites lograron que esa tarea quedara a cargo de personal del Instituto Nacional de Musicología y que yo quedara desplazado. Uno de esos técnicos fue YV, a cuya exclusiva responsabilidad organológica deben atribuirse imprecisiones como las de la siguiente selección extraída del lujoso folleto *ad hoc*:

"Los instrumentos de percusión (idiófonos) como los sonajeros de calabaza"... "cascabeles de nueces"... "flautas de pan"... "trompetas en tres secciones"(p.23)... "Los jesuitas introdujeron varios instrumentos musicales que aún continúan tocándose, por ejemplo: el arpa y el violín"(p. 40)... "A mediados del siglo XX la acción de las misiones evangélicas modifica tanto la vida como la música. Desaparecen muchos instrumentos, como el tambor de agua y los sonajeros de calabaza y de uñas. Algunos instrumentos no vinculados a las prácticas shamánicas mantienen su vigencia hasta hoy. El *nwiké* ... y el *naseré*, un silbato de madera"(p. 60)... "La totalidad de las familias mapuches danzan al son del *kultrún* (timbales) y del *taïell* (cánticos)"... "Música del *arête abati*: el sonido de esta fiesta es el de los tambores, y acusa una mezcla de elementos indígenas con europeos. Durante la celebración de Pascua. son infaltables los toques de "turumi" (violín)"(p. 64).

Aclaro que los idiófonos no son necesariamente instrumentos de percusión: que los cascabeles no se hacían con "nueces" enteras sino con sus cápsulas vacías; que las flautas no son de pan -masa de harina cocida al horno- sino de Pan -Dios de la mitología griega, hijo de Hermes y de Driope-; que las trompetas arqueológicas no están constituidas exclusivamente por tres secciones; que los jesuitas no introdujeron el arpa porque ese instrumento llegó antes que ellos; que los indígenas no tocan hoy el arpa; que no es el violín lo que pervivió entre los guaraníes sino el rabel; que si se modifica la vida, la música obviamente no puede quedar a salvo del cambio; que ni el tambor de agua ni los sonajeros de calabaza chaquenses desaparecieron a mediados del Siglo XX; que decir "vigencia actual" es una redundancia; que el *nwiké* sí está vinculado a las prácticas shamánicas; que el silbato de madera está vigente entre los *Chorote*, quienes le llaman *kaseltáj* y no *naseré*, que es corruptela de una voz *pilagá*; que no es la totalidad de las familias *mapuche* la que danza con acompañamiento del *kultrún* y que nadie ha bailado ni baila "al son" del *taïell*; que en el *arête abati* -no *abati*- no sólo se oyen tambores sino también diversas flautas; que la mezcla indígena y europea hay

que probarla; que la Pascua no tiene nada que ver con el *arête abáti* bajo cuyo título figura y que el *turúmi* no es "infaltable" en dicha celebración porque hoy casi ha desaparecido. Felizmente, en ese texto tampoco aparece citado. Tengo que agradecerlo.

He aquí el rigor científico de quien de pronto ha decidido cuestionar un artículo de mi autoría. Vamos ahora al grano y por orden.

1º) No me atribuyo la idea de la relación entre silbatos y balanzas ni mucho menos. YV debería haber notado que inicié la frase diciendo: "Por nuestra parte, creemos...", recurriendo al plural de la modestia que pocas veces uso pero que en ese caso era el adecuado. Entre los que hemos creído lo mismo se alistan, por supuesto, Nordenskiöld y von Rosen. Su polémica y la síntesis que de la misma hizo Izikowitz fueron de algún modo compendiadas por Max Schmidt cuando se refirió a estos presuntos silbatos o flautas entre los *Chiriguano* diciendo: "se asemejan respecto a su forma y también respecto a su ornamentación a una especie particular de astil de balanza de los peruanos antiguos y, por eso ya fueron tratados varias veces en la literatura etnológica". (Schmidt, 1938: 79). Nótese que este autor -que YV tal vez conozca, aunque eso es lo menos probable- trató de contemporizar con ambas posturas veinte años después de lanzada la idea de Nordenskiöld, catorce después de la refutación de von Rosen y tres después de la síntesis de Izikowitz, aunque sin aclarar demasiado las cosas. Yo entendí que en mi breve artículo era más provechoso exponer las conclusiones de mi propia experiencia que referirme otra vez a un cambio de opiniones iniciado a principios de siglo y que considero superado. YV -devota de las fuentes secas-, cree lo contrario.

2º) Cuando me refiero a un artefacto que fue "identificado a partir del trabajo de Carlos Vega en 1946 con la voz *seréré*" no estoy diciendo que el propio Vega se haya confundido en la acentuación. Vega -que lo acentuó correctamente- trazó la línea de partida, pero no estuvo en la carrera, porque no volvió a ocuparse del tema. Y a partir (Sic) de ese trabajo, todos comenzaron a darle a la voz acentuación aguda. Así lo escuché pronunciar una y mil veces a muchos de los que fueron mis compañeros de trabajo en el Instituto Nacional de Musicología hasta 1984 y así también lo consiganamos algunos en nuestras primeras publicaciones, tal el caso de Novati-Ruiz (Fondo Nacional de las Artes, 1966: II; Instituto Nacional de Musicología, 1979: 16) y Pérez Bugallo (1980: 61), trabajos estos que YV no menciona en su crítica por comprensibles razones.

3º) He dicho que son muy pocos los elementos que permiten asegurar que el *serére* haya tenido alguna vez funciones musicales o sonoras. YV pretende discrepar aceptando que "nada permite suponer la relación de este silbato con la música" pero aferrándose a la función sonora sobre la base de quienes no han dado pruebas concretas de haberlo observado en ejecución. Por cierto, mucho menos lo ha podido ver tocar YV. porque ella jamás realizó trabajo de campo alguno entre grupos indígenas de ninguna parte. De modo que las referencias a una posible función sonora son tan escasas como poco confiables. Obviamente, si se calcula a ojo de buen cubero un

promedio entre “nada” -referido a la música- y “poco” -con relación al sonido-, el resultado no puede ser otro que “muy poco”, según sigo asegurando.

4º) No hacía falta revisar los *serére* de algunos museos a la mano para constatar si podían servir para pesar. No soy experto en balanzas ni dije en ningún momento que los *serére* fueran balanzas auténticas sino “supervivencias formales de antiguos astiles de balanza de procedencia andina, que adquirieron en el Chaco un uso puramente ornamental”. Frase que YV no ha comprendido y que me veo obligado a aclararle. Estoy diciendo que creo que esas piezas de madera fueron adornos que conservaron la forma -no la función- de uno de los elementos -el fiel- de un tipo de balanza que se utilizó antiguamente en el Perú. Tratar de pesar algo con un *serére* de museo me parece tarea casi tan arbitraria como soplarlo para intentar extraerle algún sonido (Aunque ambas cosas sean posibles).

5º) Cuando planteo el carácter ornamental de los *serére* me estoy basando en dos tipos de datos. El principal de ellos es el que los propios informantes chaquenses me han brindado al describirles y/o la pieza e inquirir sobre su posible función sin sugerir ningún tipo de respuesta. Frases aisladas del tipo: “Debe ser cosa de otros paisanos”, “Sería un adorno” o “Era un adorno del hombre” son algunas de las que he recogido y que por su laconismo no me pareció procedente consignar en el cuestionado artículo. Por otra parte, los propios ornamentos de la madera labrada nos muestran una disposición simétrica sólo en la medida que observemos la pieza en posición horizontal ¹, tal como cuando se la suspendía del cuello. Si se hubieran utilizado en posición vertical -al modo de silbatos-, sus motivos ornamentales se habrían dispuesto también en ese sentido y presentarían variaciones secuenciales significativas. Multitud de ejemplos arqueológicos y etnográficos abonan esta lógica icónica.

6º) YV asegura -sin citar la fuente en la que se basa- que el nombre de *serére curichero* se aplica en *chiriguano* a un ave. Hay algo de cierto. *Korochíro*, *korochíre* o *korochiré* ² es el nombre sagrado del zorzal. Pero *serére* o *senéne* es el nombre que se le da en esa lengua a un pequeño pez y *sirirí* -acriollado en *sirirí*- indica el sonido del agua en movimiento. Convengamos, además, que las piezas en cuestión tienen forma de pescado (con la cola y la cabeza seccionadas). La semántica y la morfología confluyen para hacerme suponer que bien pudiéramos estar ante los vestigios de una balanza para pesar pescado, sobre todo si no se olvida que muchos de estos artefactos proceden de la costa peruana. Y atención, porque si se acepta que estos instrumentos -hayan sido para pesar o para silbar- llegaron desde el Perú a manos de los *Chiriguano*, nada obliga a tratarlos en un trabajo sobre silbatos chaquenses. (Matiz etnológico este último cuyo discernimiento tal vez no podamos exigirle a una técnica en organología musical).

7º) También yo tengo plena conciencia de que mucho de lo que expuse en mi artículo no había sido “resuelto por la bibliografía anterior”. Por eso lo escribí. E insisto: un “silbato” que nadie ha visto ejecutar a nuestros indígenas del Chaco, un “silbato” del que nunca nadie escuchó su sonido -como no sea en un experimento de

laboratorio- no puede ser considerado objetivamente un silbato, al menos hasta que alguien pruebe fehacientemente lo contrario. "Todavía queda mucho por investigar", es el lugar común de YV. Ya lo creo. Espero que lo haga.

8º) No todos los vasos son cerrados ni tienen la misma forma. Los vasos sanguíneos son delgados tubos ramificados y abiertos; los vasos equinos son cascos córneos abiertos que en los que el hombre de campo distingue distintas variedades ("encastillado", "destalonado", "chapino", etc.). Y los vasos comunicantes, ¿Son cerrados o abiertos?

9º) El comentario de que "Pérez Bugallo conoce el tema de los instrumentos sonoros y puede aportar mucho más que este artículo" conlleva un inadmisibles tinte perdonavidas que no merece más respuesta que la siguiente: Yolanda Velo conoce de los instrumentos musicales aborígenes parte de lo que otros han investigado y escrito; y no ha dado hasta ahora muestras de poder aportar al respecto nada propio realmente valioso. Salvo que logre acceder a materiales ajenos inéditos, como parece pretender según su comentario final.

Termino con esta no deseada tarea. Otro silbido, cotidiano y doméstico, ocupa mi atención. Es el del moreno Sánchez, el lechero instalado sobre el arroyo Las Catonas, que anuncia de ese modo su paso por mi casa. Buena leche, la del hombre. Su carro ya está cerca. Como siempre, el zaino lleva atada en la cabezada -vaya a saber para qué- una cinta colorada. Y en el pescante, trabajosamente fileteada, una leyenda reza: "Si esa llovizna me moja...".

"La Calandria", octubre de 1994.

NOTAS

- ¹ Esta es la única posibilidad que permite a von Rosen describir un "upper edge" (borde superior).
- ² La lengua *chiriguano* difiere del guaraní principalmente en su acentuación, que es casi siempre grave. Esta modificación podría obedecer a la influencia de las lenguas andinas cuyos préstamos lingüísticos son notorios en el borde occidental del área chaqueña.

BIBLIOGRAFÍA

Colección "Dr. Emilio Azzarini"

1983. *Instrumentos Musicales del Mundo*. Universidad Nacional de La Plata. Secretaría de Extensión Cultural y Difusión.

Fondo Nacional de las Artes

1966. *Música de los Aborígenes*. Serie Folklore Musical y Música Folklórica Argentina, V VI. Buenos Aires, Qualiton.

Instituto Nacional de Musicología

1979. *Exposición de Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Códex.

Pérez Bugallo, Rubén

1980. "Instrumentos Musicales. Una actualización del panorama organológico de la Argentina a través de sus ámbitos arqueológico, etnográfico y folklórico". *Folklore* 303: 60-33. Buenos Aires, Tor's.

1988-89. "Los silbatos chaquenses". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XVII (2): 87-97. Buenos Aires.

1993. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Schmidt, Max

1938. "Los Chiriguanos e Izozós". *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay* IV (37):1-115. Asunción.

Secretaría de Cultura de la Nación

1993. *Gente de la Tierra. El aporte indígena a la identidad nacional*. Buenos Aires.