

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: OBJETOS SONOROS-VISUALES AMERINDIOS / SPECIAL ISSUE: AMERINDIAN SONIC-VISUAL OBJECTS

## Esbozos de la estética musical pilagá

Miguel A. García (Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

### Resumen

Desde una perspectiva antropológica se retoma en clave crítica y exploratoria el concepto de estética para abordar distintos aspectos de las prácticas musicales de los aborígenes pilagá (Argentina). La reflexión está orientada por tres interrogantes: ¿qué tipo de enunciados estéticos encierran los discursos pilagá sobre su música y la de la sociedad circundante?, ¿son estos enunciados producto de diferentes condicionamientos estéticos? y ¿se trata de condicionamientos gestados en el devenir de su propia cultura o cimentados mediante la adopción o redefinición de las pautas estéticas de la sociedad blanca? Estas preguntas conducen, por un lado, a reconocer la existencia de una estética musical pilagá y, por otro, a dismantlar en concepto de estética en los términos en que suele ser empleado en las investigaciones de carácter transcultural.

### Palabras clave

Estética, Pilagá, música

**Fecha de recepción:** octubre 2010

**Fecha de aceptación:** mayo 2011

**Fecha de publicación:** septiembre 2011

### Abstract

In a both critical and exploratory way, an anthropological perspective brings into play the concept of aesthetics so as to shed light upon different aspects of the Pilaga (Argentina) musical practices. The argument is structured upon three questions: What kind of aesthetics utterances emerge in Pilagá discourses concerning their music and that of the White society?, Do these utterances have their origins in different aesthetic conditionings?, and to what extent do they emerge from the specificity of Pilaga culture or rather from the adoption and redefinition of White society's aesthetical orientations? On the one hand, these questions help us to recognize the existence of a Pilaga musical aesthetics. On the other, they lead to the undermining of a rather traditional concept of aesthetics as it is employed in transcultural studies.

### Key words

Aesthetics, Pilaga, Music

**Received:** October 2010

**Acceptance Date:** May 2011

**Release Date:** September 2011

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



## Esbozos de la estética musical pilagá

Miguel A. García (Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

---

En estas páginas procuro reflexionar sobre la música de los aborígenes pilagá del norte argentino a partir de una perspectiva que retoma en clave crítica y exploratoria el concepto de estética<sup>1</sup>. La reflexión, desarrollada en torno a las prácticas musicales que prosperaron durante la última década en el contexto del movimiento evangélico pilagá, está orientada por tres interrogantes: ¿qué tipo de enunciados estéticos encierran los discursos pilagá sobre su música y la de la sociedad circundante<sup>2</sup>?, ¿son estos enunciados producto de diferentes condicionamientos estéticos? y, si es así, ¿se trata de condicionamientos gestados en el devenir de su propia cultura o cimentados mediante la adopción, redefinición o subversión de las pautas estéticas de la sociedad blanca? Las respuestas a estas preguntas, las cuales distan mucho de pretender alcanzar soluciones definitivas o descripciones exhaustivas, se elaboran mediante el análisis de dos tipos de datos; aquellos surgidos del examen de los discursos pilagá sobre su música y la de los blancos, los cuales en el marco conceptual adoptado denomino “enunciados estéticos”, y aquellos otros que se constituyen a partir de la audición y observación de sus prácticas musicales. Los primeros, los enunciados estéticos, se manifiestan en su mayoría como consideraciones de valor referidas a los tópicos sobre los que he trabajado en el campo: la llamada “cumbia evangélica”, las cualidades que debe reunir un músico para ser juzgado como un “buen cantor”, el tipo preferido de emisión vocal, el contenido de los textos de los cantos y el impacto que han tenido los cambios tecnológicos producidos en los últimos 10 años en torno a la música. Los segundos datos son grabaciones de ejecuciones musicales, expresiones coreográficas, rituales, entrevistas y notas de campo llevadas a cabo con hombres y mujeres pilagá que han tenido como objeto registrar y comprender el modo particular de hacer y evaluar sus expresiones sonoras.

Asimismo, a partir de las valoraciones realizadas por los pilagá sobre su música y las que

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto de investigación que dirijo y que cuenta con financiación de la Universidad de Buenos Aires (Ubacyt F021) y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (PIP 01415).

<sup>2</sup> Con las expresiones “sociedad circundante” y “sociedad blanca” me refiero a la población no aborígen que es denominada por los propios pilagá como “blancos” o *qoselek*.

juzgan como ajenas a su cultura, retomo el debate, difundido fundamentalmente en el marco del pensamiento antropológico, sobre el concepto de estética; un debate que en esta oportunidad circunscribo a los condicionamientos y enunciados estéticos. Si bien esta delimitación de la discusión parece en primera instancia provocar una suerte de empobrecimiento semántico, considero sin embargo que implica avanzar hacia una potencialización de la capacidad analítica de dicho concepto al permitir colocar en un plano preponderante de la crítica etnográfica los dispositivos de observación, audición y valoración estética del investigador.

### **1. El observador, el campo, la escritura y el concepto de estética**

Un acercamiento a la música pilagá desde una perspectiva en clave crítica y exploratoria del concepto de estética, tal como la que se propone en estas páginas, requiere, por un lado, un intento de reflexión sobre los condicionamientos del analista, es decir, reclama un examen de los dispositivos de observación, audición y, principalmente, de valoración estética, dado que ninguna investigación, ni aún aquella que pueda calificarse como “científica” o “académica”, o nombrarse con un eufemismo posmoderno, tiene posibilidad alguna de ser concretada en un vacío estético. Por otro lado, esta perspectiva reclama también una aclaración sobre el uso que se hace de dicho concepto en tanto herramienta analítica que permite comprender las valoraciones pilagá sobre la música. Tanto el intento de reflexión en torno a los condicionamientos de investigación como la aclaración conceptual, confluyen en la intención de diferenciar el concepto de estética de las categorías de arte, “arte primitivo” y de los sustitutos de esta última surgidos como tentativas por superar sus limitaciones analíticas y neutralizar su impronta etnocéntrica, tales como los de “arte no occidental”, “arte tribal” y “arte de sociedades de pequeña escala”, entre otros (Myers 2005). Es evidente que en buena parte de la historia de la antropología, los términos estética y arte aparecen empleados de manera ambigua, en ocasiones como sinónimos, en otras como locuciones que designan fenómenos cuya relación no aparece del todo dilucidada ni problematizada. Aún en los casos en que se presentan como áreas más o menos delimitadas, muchos autores suelen incurrir en el reduccionismo de ubicar el “*locus* estético de una cultura” (Maquet 1999: 98-99) en aquello que en nuestra sociedad llamamos arte. Por lo tanto, como se apreciará conforme avance la lectura, dejo a un lado la categoría de arte al momento de explicitar la manera en que me valgo del

concepto de estética. También se advertirá que si bien toda la argumentación ronda en torno a los enunciados estéticos vinculados a las prácticas musicales, hago confluír en el texto autores que se han referido a otros tipos de manifestaciones dado que algunos de los resultados a los que arriba podrían ser útiles más allá de los enunciados estéticos orientados hacia las expresiones musicales y, sobre todo, porque sobre nosotros gravitan preceptos provenientes de diversas disciplinas y acuñados en torno a diferentes manifestaciones.

No es difícil constatar que la antropología y la etnomusicología desde hace varios años han logrado denunciar el etnocentrismo y el eurocentrismo, desarticular en términos políticos y epistemológicos el positivismo y las bases colonialistas de algunas de sus teorías, cuestionar la autoría y la autoridad etnográfica, constatar la lábil diferencia que separa a los textos etnográficos de la ficción, tomar conciencia que toda investigación no es más que la mirada de un sujeto histórica y culturalmente localizado, admitir la necesidad de una vigilancia epistemológica constante y desbaratar muchos otros hábitos y taras de la academia. A pesar de esta afición crítica, la influencia del gusto estético del investigador en la situación de campo y su presencia en la trama de la escritura etnográfica no parece haber sido una cuestión que despertara un interés sostenido. Sin embargo las formulaciones que despuntaron en otras disciplinas dirigidas a explicar el gusto como factor de distinción (Bourdieu 1979), como forma de percepción de una clase social (Lowe 1986) y como resultado de una interpelación de tipo ideológica (Eagleton 2006), pueden ser útiles para comenzar a pensar sobre el efecto que producen los condicionamientos estéticos del observador en el desarrollo de su investigación.

En el contexto de socialización de quien escribe y tal vez también en aquellos habitados por muchos de los lectores a quienes va dirigido este texto, el término estética despierta un conjunto más o menos definido de conceptos, vivencias y sensaciones que gravitan consciente o inconscientemente, con intensidad variable, en las rutinas del trabajo de campo y en el proceso de escritura y reflexión posterior. La presencia de estos conceptos, vivencias y sensaciones en el plano auditivo, que en función del tema aquí propuesto podríamos denominar “condicionamientos estéticos”, suele ser poco advertida durante el trabajo de campo. Pareciese como si, sensibilizado por la interacción cara a cara con las personas y la distancia cultural que esa situación conlleva<sup>3</sup>, el etnólogo deshabilita poco o nada el modo en que sus oídos operan en

---

<sup>3</sup> Es importante tener en cuenta que toda la reflexión que llevo adelante en estas páginas se refiere a una situación en la cual el investigador, en principio, pertenece a un universo estético diferente al que pertenecen las personas y las prácticas que son estudiadas.

su propio medio, o dicho en sentido inverso, no logra o no quiere habilitar una vigilancia epistemológica exhaustiva que reclaman algunas corrientes de pensamiento sobre su actuación en esa instancia de la labor etnográfica. Esto se explica, por el momento, diciendo que el oído difícilmente pueda desobedecer las instrucciones que su cultura le impuso a lo largo de toda una vida, es decir, difícilmente consiga desnaturalizar su modo de percibir la infinidad de señales sonoras que lo interpelan. También puede agregarse, aún a riesgo de caer en apreciaciones de complicada constatación, que el hecho de permitir que los oídos sigan operando “normalmente”, tal como lo hacen en el medio acústico en el cual vive el investigador, parece ser una manera inconsciente de seguir siendo uno mismo en un medio considerado ajeno y, tal vez, también hostil. No olvidemos que en la bibliografía etnográfica y, más frecuentemente, en los relatos informales de nuestros colegas abundan referencias autobiográficas a las desventuras de los antropólogos y etnomusicólogos en el campo y a su añoranza por las comodidades de su lugar de procedencia. Con esto pretendo sugerir dos cosas, primero, que más allá del imperativo disciplinal de la necesidad de reducir la diferencia entre “nosotros” y “los otros”, muchas veces implementamos estrategias para no diluirnos en una otredad amenazante, y segundo, que una de esas estrategias suele ser de orden estético-auditivo, un rechazo de orden estético hacia la música de los otros, aunque éste nunca sea expresado en palabras, puede significar en muchos casos una afirmación y celebración de la identidad cultural del investigador.

Durante el “estado de escritura” y reflexión posterior, o sea, en la instancia en la que el investigador se encuentra en la soledad del diálogo con sus potenciales pares lectores y frente a la presencia disciplinante de sus libros, los condicionamientos parecen provenir del *mainstream* del canon estético el cual dictamina la adopción de una perspectiva universalista, provee una o varias definiciones iniciales de las propiedades de los “objetos” de observación, ofrece definiciones harto restrictivas e induce una focalización en el objeto fenoménico. También, algunas corrientes de pensamiento de raíz positivista que han jalonado la historia de las disciplinas sociales y que aún mantienen cierta vigencia, dictaminan o sugieren que en los resultados finales de la investigación las emociones y las valoraciones estéticas deben ser negadas, esquivadas, minimizadas o en el mejor de los casos ocultadas. No obstante, paradójicamente y por ello no menos saludable, el “estado de escritura” suele ser la ocasión en la cual la crítica tiene lugar y el investigador puede poner en duda total o parcialmente esas

---

mismas tradiciones, ya que entre todas ellas también existe una que decreta el cuestionamiento de todo saber. En este sentido, un ejemplo de indisciplina muy significativo para la problemática que estoy tratando lo constituye la bienvenida que le dio la crítica posmoderna a la subjetividad en el seno de la escritura etnográfica.

El conjunto mencionado de conceptos, vivencias y sensaciones parece provenir de manera simultánea de dos fuentes: de la experiencia de vida cotidiana y de una tradición académica de larga data dedicada a teorizar sobre el desarrollo del arte –aunque también en menor medida sobre la naturaleza, el cuerpo y de otras manifestaciones captadas o creadas por los sentidos–, y fundamentalmente a prescribir sus usos y placeres. Ambas fuentes, que conviven en nosotros en estado de yuxtaposición y pueden, de acuerdo con las circunstancias y con las biografías de cada sujeto, activarse alternadamente con mayor o menor vigor, operan como reservorios paradigmáticos a los cuales recurrimos para emitir enunciados estéticos frente a determinados objetos, representaciones y prácticas. Sin duda, los preceptos que estas fuentes nos proveen y las maneras en que guían nuestras vivencias y sensaciones pueden ser, en ocasiones, contradictorios.

En este sentido, mi reacción, tanto en términos sensibles como inteligibles, frente a las expresiones de lo que los pilagá llaman “cumbia evangélica” ha estado orientada en direcciones divergentes por esas dos fuerzas. La experiencia personal con la música popular –en particular, aunque también con otras músicas–, forjada en un escenario global altamente tecnologizado, multicultural, cambiante y signado por, lo que podría denominarse siguiendo a Fredric Jameson (2005), una estética de la fragmentación esquizofrénica, ha propiciado una actitud de aceptación, comprensión y aun de empatía frente a esa expresión sonora. En cambio, la segunda fuerza, aquella asimilada en las instituciones académicas y en sus repliques en salas de concierto, la crítica especializada y en diversas e informales interacciones cara a cara, propició una actitud de distanciamiento, prejuicio e imposibilidad de participación afectiva en la realidad que afecta a los músicos pilagá. Sin duda esta tradición estética de corte elitista está inspirada primordialmente en la estética musical de Theodor Adorno (2002a y 2002b) y en sus formulaciones *aggiornadas* a los tiempos que corren (por ejemplo ver Carvalho 1996). En este punto debe quedar claro que esta descripción es decididamente un acto de introspección y que si bien mi condición de ser social garantiza en cierta medida que me refiera a una experiencia compartida con otros sujetos, hay que admitir que dichas fuerzas pueden intervenir en las personas de manera completamente diferente. Resulta saludable admitir que algunos sujetos

podrían edificar su sentimiento de empatía con la música pilagá a partir de una sensibilidad proveniente del saber académico y a la vez sentirse muy distante de ella debido a la existencia de un prejuicio afianzado en nuestro medio social y cotidiano, marcadamente racista, que desacredita esa y otras músicas asociadas con los sectores populares. Asimismo, también hay que dejar abierta la posibilidad de que en un sujeto confluyan más de dos fuerzas que lo instruyen para forjar sus valoraciones estéticas.

Estas dos fuerzas son omnipresentes y puede decirse que se encuentran en constante interacción. Con esta idea parece coincidir Jacques Maquet cuando al referirse al paradigma estético del romanticismo expresa que sus concepciones hoy, [...] ya no se mantienen en los historiadores del arte y los estéticos. A pesar de todo, aún influyen en el discurso estético [...] también influyen los estereotipos populares; por ejemplo, se espera que los artistas sean 'diferentes', 'marginales', 'bohemios' (Maquet 1999: 217).

No obstante su convivencia, estas fuerzas intervienen en el sujeto de manera distinta. La experiencia cotidiana parecería brindarnos un marco propicio para vivencias estéticas de carácter inmediato, acrítico y emotivo, mientras que la tradición canónica nos ofrece recetas para definir y adoptar una orientación estética particular definida en términos de distinción social (Bourdieu 1979) a través de la circulación de conceptos tales como los de arte, forma, función, contenido, belleza, autenticidad, desinterés, compromiso, vanguardia, etc. Estos y otros muchos conceptos nos son dados en narrativas validadas por un saber institucional que se ha conformado por discursos en pugna para imponer definiciones hegemónicas y establecer un canon. Si bien, insisto, se trata de dos reservorios paradigmáticos en constante fricción y la manera en que abrevamos de ellos está sujeta a diversas circunstancias de orden individual, situacional, político e ideológico, parecería como si el primero tuviera mayor presencia en nuestra vida sensible; y en el caso del investigador, podría decirse que es omnipresente en la experiencia de campo. Mientras que el segundo, el paradigma académico, parece hacer mella con más brío en nuestra dimensión inteligible; en el caso del antropólogo, podría proponerse que emerge con mayor energía en la situación de escritura.

Si aceptamos la argumentación hasta aquí expuesta, parece razonable reconocer que, al menos para algunos de nosotros, los enunciados estéticos pueden ser el resultado de la inmersión en ambas fuentes o, mejor dicho, de la selección en ambos reservorios, el cotidiano y el académico, para denominarlos de una manera concisa. Aunque resulta evidente que las dimensiones sensible e inteligible no puedan ser completamente separadas, de alguna manera

hay que explicar porqué al escuchar música ajena a la cultura del observador puede sentirse un rechazo emotivo y a la vez reconocer algún tipo de valor o, a la inversa, experimentar un enorme placer frente a determinada expresión y en términos reflexivos adjudicarle una significación negativa. En ocasiones parece más viable ser políticamente correcto en el plano conceptual que en el plan sensitivo, es decir, es más fácil evitar el etnocentrismo conceptual que el etnocentrismo auditivo. Este tipo de disyunción suele manifestarse en enunciados tales como “la música de la India es muy interesante pero suena toda igual”. Se trata ciertamente de una situación disociativa o esquizoide la cual puede ser comprendida si se acepta el hecho de que sobre nuestras apreciaciones estéticas actúan simultáneamente más de una fuerza, por lo cual parece ahora más apropiado hablar de “estéticas”.

Para comprender el carácter normativo que poseen las estéticas es necesario reconocer su dimensión ideológica. Expresado en términos crudamente althusserianos (Althusser 1984) podríamos decir que son fuerzas que convierten a los individuos en “sujetos estéticos” y que los enunciados estéticos que éstos producen son habitualmente, como lo expresó Terry Eagleton, el producto de una “experiencia de puro consenso sin contenido” (2006:156)<sup>4</sup>. Claro está que como ha sido denunciado reiteradamente por el postestructuralismo, estas conversiones no son totales, ni inmutables, ni afectan a todos los individuos por igual. Recordemos al respecto la controvertida frase de Arjun Appadurai al referirse al poder del mercado sobre las decisiones de los individuos: “donde hay consumo hay placer, y donde hay placer hay agencia” (2001: 23). Ahora bien, ¿por qué recurrir al concepto de estética para pensar la otredad?, ¿es necesario y posible desmantelarlo y a la vez reutilizarlo de manera renovada? y ¿su desmantelamiento no conduce a una cancelación o, en el mejor de los casos, a una obstaculización del diálogo con otras culturas?

La respuesta a la primera pregunta es en principio sencilla: debemos recurrir al concepto de estética porque describe una experiencia que habita inexorablemente en nosotros. Claro que frente a la otredad lo puede hacer al menos de dos modos. Por un lado, nos brinda un pasaje directo al etnocentrismo, es decir, a percibir otras culturas con el filtro de nuestras preferencias. Como expresó Peter Gow en su trabajo sobre los diseños piro (1999), a pesar de que los antropólogos son muy conscientes del peso que tiene la tradición estética occidental en sus observaciones y de la necesidad de intentar revertir esta situación, siguen formulando las

---

<sup>4</sup> Ya me he referido tentativamente a este aspecto en otro trabajo en términos de paradigmas estéticos (García 2007).



mismas preguntas que se hacen en las galerías de arte occidentales cuando se enfrentan a objetos de otras culturas considerados también como arte: ¿quién lo hizo?, ¿cómo se llama?, ¿qué apariencia tiene? y ¿qué significa? Por otro lado, el concepto de estética parece constituir hasta el momento la única posibilidad de balbucear sobre un fenómeno en apariencia compartido por muchos seres humanos. Un texto fundante de la antropología que inaugura en tono argumentativo la aceptación de al menos una dimensión del concepto de estética para abordar la otredad es sin duda *Arte primitivo* de Franz Boas (1947). En esta obra, consecuente con las declaraciones básicas de su particularismo histórico, las cuales proclaman “la identidad fundamental de los procesos mentales de todas las razas en todas las formas culturales” (7) y el carácter histórico de los fenómenos culturales, Boas reconoce la universalidad del “placer estético” y el hecho de que “todas las actividades humanas pueden revestir formas que les concedan mérito estético” (15). Estos postulados, que habilitaron la utilización del concepto de estética, acuñado en la tradición filosófica europea, para el análisis de culturas no europeas, ganaron muchos partidarios y algunos opositores. Los primeros no necesitaron mucha más argumentación para lanzarse a utilizar el concepto en cuestión y para dar a luz a una abundante producción bibliográfica. Varios trabajos realizados en torno al concepto de “etnoestética” han asumido este punto de vista al reconocer la supuesta facultad de comunicación transcultural del arte, es decir, la posibilidad de que las producciones generadas en medios particulares sean comunicadas con cierta transparencia a otras audiencias (Whitten and Whitten 1993). Esta aseveración debería ser revisada dado que un sesgo etnocéntrico parece enmascararse detrás de una proclama de impronta humanista o idealista. Asimismo, implícitamente siguiendo los pasos de Boas, se desarrolló un área conocida como “antropología de la estética” en torno a la cual la estética es entendida como un dispositivo que, mediante un repertorio de patrones de percepción que son particulares para cada cultura, condiciona el saber que construimos del mundo (Sharman 1997). En forma convergente con este punto de vista, Flores Frato ha destacado que la estética ofrece a los sujetos “un modelo en el cual pueden –y potencialmente deben– basar sus creencias, comportamientos y personalidades” (1986: 250, citado en Sharman 1997: 189). Sin lugar a dudas, aunque desde disciplinas diferentes y con objetos de observación disímiles, esas orientaciones armonizan con las ideas de Althusser (1984) y se revelan claramente consonantes con el enfoque sostenido por Terry Eagleton (2006). Quienes, en cambio, se negaron a emplear el concepto de estética como una herramienta de análisis antropológico arguyeron que su uso constituía una especie de trampa epistémica en la medida

en que inevitablemente tiznaba con su traza occidental y clasista la lente del observador. El debate en torno a esta disyuntiva aparece claramente en la disputa mantenida entre James Weiner, Howard Morphy, Joana Overing, Jeremy Coote y Peter Gow (1996) sobre el valor transcultural de dicho concepto.

Si se acepta que es posible recurrir al concepto de estética para pensar la otredad partiendo de las formulaciones boasianas<sup>5</sup> y sus seguidores, y de la inevitabilidad de su presencia en nuestras vidas, ahora hay que procurar responder cómo dismantelar su dimensión etnocéntrica y mantenerlo operativo para el análisis de otras culturas y para monitorear los dispositivos de observación, audición y valoración estética del analista. Una respuesta definitiva para esta pregunta es francamente ilusoria, aunque tal vez pueda ser posible balbucear una solución satisfactoria al menos para el caso de la investigación con la música pilagá.

El principio de solución se encuentra, al parecer, si consideramos la estética como ideología, es decir, si reconocemos su facultad interpeladora. La adopción de este punto de vista ofrece algunas ventajas. En primer lugar sitúa al investigador y a las personas con las cuales mantiene el diálogo en el campo bajo un mismo paraguas: ambos son interpelados, de maneras específicas claro está, en sus respectivos nichos culturales. Las cuestiones que deben resolverse a partir de aquí son ¿bajo cuáles interpelaciones estéticas me encuentro? y ¿cómo éstas están conduciendo mi manera de mirar y oír las otras culturas? Si bien las respuestas a estas preguntas implican reconocer que efectivamente el nicho cultural condiciona las lentes del observador, también hay que aceptar que es factible revisar esos condicionamientos. Un intento por superar este estado de cosas podría ser identificar y revisar las fuerzas que he mencionado en párrafos anteriores. Y esto instiga a admitir que no pueden trasladarse acríticamente a otras culturas categorías que provienen tanto de nuestra experiencia cotidiana como de una tradición académica erigida sobre conceptos tales como, por ejemplo, los de arte, artista, obra de arte, belleza y muchos otros que se asentaron en una tradición kantiana, en especial en las ideas de desinterés y contemplación (Kant 1976 y 1977). Asimismo, el reconocimiento de la existencia de varias estéticas, conduce a admitir que, como se verá en el caso pilagá, estas interpelaciones estéticas suelen adoptar un carácter transcultural en las situaciones de contacto y, como también ha demostrado abundantemente la etnomusicología, éstas no discurren

---

<sup>5</sup> Esto no implica de ninguna manera una completa aceptación de todo el planteo de Boas sobre el arte, sólo me limito a adoptar los puntos de vista que ya fueron mencionados.

simétricamente debido a que cuestiones de poder y prestigio suelen potenciar unas y debilitar otras. Igualmente, la condición global de vida, expresada en el desarrollo de mercados transnacionales y transculturales y la sofisticación y masificación de la conectividad cibernética, engendran escenarios en los cuales los sujetos se ven interpelados por más de una estética aún viviendo en un mismo nicho cultural y social. En segundo lugar, al advertir la naturaleza interpeladora de las estéticas y, en consecuencia, intentar suspender momentáneamente la aplicación de las categorías del observador a otras culturas, se corre el foco de atención desde un sujeto considerado experto, con capacidades extraordinarias y excepcionales, a un grupo social. El etnomusicólogo John Blacking (1971 y 1981) tempranamente efectuó este viraje al postular que “la escucha creativa y crítica es un signo de competencia musical no inferior a la ejecución musical” (1971: 21).

A partir de estas advertencias sobre los condicionamientos estéticos, la perspectiva teórico-metodológica que adopto para pensar la estética pilagá abrevia en parte en el concepto de “percepción estética” formulado someramente por Russell Sharman (1997). Este autor considera que la percepción estética está necesariamente condicionada por el medio social y que en su dimensión cognitiva y cualitativa es universal y puede entenderse como una asignación de valor a nuestra experiencia o como una respuesta cualitativa a los objetos y eventos que participan de nuestras rutinas. Si bien no creo que sea necesario postular tan rápidamente que se trata de un fenómeno universal, al menos puede aceptarse que la percepción estética es un atributo que comparto con mis interlocutores pilagá. Ahora bien, mi investigación procura detectar enunciados estéticos que den cuenta cómo se constituyen esas percepciones. Los enunciados estéticos pueden ser entendidos como la cara visible de la percepción y desde un punto de vista analítico como una puerta de acceso a la misma. En este sentido, Jacques Maquet resaltó la importancia que tiene la detección de estos enunciados al postular que “la presencia, en una lengua, de palabras ordinarias referentes a la cualidad visual, y de reflexiones intelectuales sobre la experiencia estética, indica que la potencialidad estética se ha desarrollado efectivamente en muchas sociedades” (1999: 88). No obstante no hay que perder de vista que se trata de locuciones provocadas en la mayoría de los casos por las preguntas del investigador y que, en consecuencia, como han señalado varios lingüistas, las respuestas están diseñadas en función de las condiciones de interacción que se dan entre ambos sujetos. Siguiendo este razonamiento, considero que los géneros musicales, *performances* y rituales, comúnmente llamados “expresiones estéticas”, y muchos otros temas que han sido el

foco de las conversaciones que mantuve con los pilagá, no son realidades externas a los discursos que los constituyen ni a las situaciones comunicativas generadas por el observador. Tampoco los enunciados estéticos que en esas instancias se manifiestan, están disociados de otras influencias. Como se verá en el caso de los pilagá, sus valoraciones de orden estético se manifiestan en estrecha relación con sus ideas ético-religiosas y con sus experiencias emocionales.

Con el telón de fondo de estas preocupaciones, dudas y unas pocas y debiles certezas, en lo que sigue del artículo expongo algunos esbozos de eso que podríamos llamar la estética musical pilagá. Para ser consecuente con la argumentación desplegada hasta aquí, esos esbozos consisten en un relato de las impresiones surgidas del encuentro entre “mi estética”, que para resaltar su poder condicionante podríamos denominar como “paradigma estético”, claro que puesto bajo sospecha –al menos en determinados momentos–, y el paradigma estético expresado por los colaboradores pilagá, en este caso bajo los condicionamientos propios de su medio y de las situaciones de entrevista. Es decir, lo que sigue es al fin de cuentas el relato del encuentro de diferencias, aunque se trate de una narración que, condicionada por el propio lenguaje, pueda presentar en la superficie algunos visos no buscados de descripción neutra. A tal fin, en primer lugar describo el surgimiento del movimiento evangélico, sus músicas y, con mayor detalle, la situación musical actual a partir de la permanencia en dos asentamientos y de los extensos diálogos que sostuve con varios pilagá. Las conversaciones más francas y prolongadas las he mantenido con dos colaboradores que son activos agentes en la conformación del escenario musical. Uno de ellos es el principal pastor de una de las comunidades, creador de varios grupos musicales y de danza y poseedor de un considerable prestigio por su habilidad para la exégesis bíblica y la interpretación del pasado y la relación con la sociedad blanca. El otro colaborador es también un reconocido predicador, acreditado músico e ideólogo del evangelismo y admirado por su destreza con la lectura y escritura del español.

## **2. Cumbia al amanecer**

A comienzos de la década de 1950 se inició entre los pilagá<sup>6</sup> un movimiento religioso conocido

---

<sup>6</sup> Los aborígenes pilagá, también autodenominados *qoml'ek*, habitan en las zonas central y centro-norte de la provincia de Formosa, Argentina. En el presente conforman una población aproximada de 4000 personas distribuidas en 19 asentamientos. Las fuentes indican que se hallan en el área desde el siglo XVIII (Azara 1809, 2: 160. Citado en

como “evangelismo”. El hecho que provocó el surgimiento de esta nueva expresión religiosa fue el contacto efectuado por un joven pilagá, llamado Luciano Córdoba, con pastores de las iglesias menonitas y pentecostales que se habían instalado entre los toba de la provincia del Chaco, provenientes mayoritariamente de los Estados Unidos. Luciano, devenido rápidamente en un prestigioso líder religioso entre las tres etnias que habitan en la zona –pilagá, toba y wichí–, hizo confluir en sus prácticas terapéuticas de una manera novedosa, procedimientos puramente shamánicos con la modalidad salvífica que había aprendido en las iglesias protestantes. Sus reconocidos éxitos como sanador, el carácter mesiánico de su prédica, sus impetuosas cruzadas curativas, la movilización de personas en busca de su pericia y la aparición de nuevos líderes –algunos de ellos coronados por el propio Luciano–, fueron los primeros pasos de un movimiento que se desarrolló vertiginosamente y que se caracterizó por la fundación ininterrumpida de iglesias, tal como estaban haciendo los toba por esa época en el marco de la Iglesia Evangélica Unida, y por haber desencadenado conversiones masivas a la flamante creencia<sup>7</sup>.

La expansión del evangelismo fue concomitante no solo con cambios de orden religioso, ritual, terapéutico, ideológico y cultural, sino también con la transformación, en unos casos, y el abandono, en otros, de las prácticas musicales y la gestación de nuevas expresiones sonoras a partir de la introducción de himnarios y de cantos de transmisión oral de origen estadounidense. La “música evangélica”, indiscutidamente hegemónica en la actualidad, también sumó a su acervo, desde mediados de los años 60, diversas expresiones de la música popular de la sociedad circundante, tales como zamba, chacarera y chamamé, entre las más apreciadas;

---

Métraux 1946), aunque su territorio fue drásticamente reducido desde fines del siglo XIX debido a la presión colonizadora. Antes del contacto intenso con la sociedad blanca los pilagá estaban organizados en grupos seminómadas con tendencias exogámicas, conformados por la unión de varias familias extensas resultantes del patrón de residencia matrilocal. La caza, la pesca, la recolección y el desarrollo de una horticultura limitada constituían la base de su economía. El deterioro del ecosistema y la merma de la superficie en la cual se desarrollaban las actividades de subsistencia -fenómenos provocados por el capitalismo de impronta periférica que se desarrolló en la zona- fueron las causas de su sedentarización, la cual concluyó a mediados del siglo XX. Actualmente la obtención de recursos se organiza en torno a una rigurosa división del trabajo por géneros. La recolección de frutos y leña menor, el cuidado de los animales, las tareas domésticas, varias actividades agrícolas, la fabricación de artesanías y la redistribución de los bienes dentro del ámbito familiar, constituyen todas faenas femeninas. La obtención de leña gruesa, la “marisca” –caza, pesca y recolección de huevos y miel silvestres-, como algunas pocas labores agrícolas, están a cargo de los hombres. No obstante, en ocasiones los hombres también suelen aportar recursos a la economía doméstica empleándose como cosecheros, hacheros, albañiles, changadores, peones, etc. Otras fuentes de ingresos provienen de pensiones, cargos en la administración pública, las relaciones con el partido político dominante y los planes de asistencia del Estado.

<sup>7</sup> Un estudio sumamente esclarecedor sobre el surgimiento del evangelismo entre los toba fue realizado por Elmer Miller (1979). Por mi parte he abordado con mayor detalle la emergencia de este movimiento entre los pilagá y los wichí en otro trabajo (García 2005). Las peripecias de Luciano Córdoba han sido descritas por de Vuoto (1986) y Vuoto y Wright (1991).

repertorio conocido con el nombre de “folklore evangélico”. La incorporación más reciente ha sido la llamada “música tropical” o “cumbia” y, asociada e ella, una nueva tecnología. Los vocablos “tropical” y “cumbia” remiten a un mismo fenómeno. Es de amplio conocimiento que el segundo designa un género musical y expresión coreográfica de ascendencia colombiana que hoy en día es posible oír y ver bailar en gran parte del continente americano, tanto en su versión menos transfigurada como en una extraordinaria cantidad de variantes que han sido el resultado de la fusión con otras músicas. En Argentina se popularizó en la década de 1960 amalgamándose con varios géneros locales<sup>8</sup>. Por ejemplo, la expresión “chamamé tropical” designa justamente una de esas fusiones, la que se produjo con el chamamé -danza del litoral argentino que desde hace aproximadamente tres décadas se halla difundida por todo el país<sup>9</sup>.

El novel repertorio generado por los pilagá en torno a esta música, que hoy circula fluidamente por las arterias de las redes evangélicas, reproduce varios de los rasgos más idiosincráticos de la cumbia, tales como la utilización de instrumentos electrónicos, el uso del golpe de cencerro sobre cada tiempo, el empleo del *wood block* para marcar comienzos o finales de frase, el acompañamiento del bajo con los tres sonidos del acorde menor con figuración de negra y dos corcheas y el acompañamiento del teclado con acordes de tríadas en figuración de silencio de corchea y corchea en cada tiempo –siempre en compases de dos o cuatro tiempos con subdivisión binaria. Los cantos se crean tal como se hacía con los repertorios anteriores, es decir, mediante la apropiación de una melodía ya existente a la cual se le agrega un nuevo texto en español o en pilagá, o por medio de la creación de una melodía totalmente nueva. Para los pilagá es posible además llevar a cabo ambos procedimientos a través de la revelación onírica<sup>10</sup>. La puesta en escena de la música evangélica pilagá también adopta una modalidad particular de la música tropical practicada por los grupos de los blancos, la incorporación del rol del

---

<sup>8</sup> El Cuarteto Imperial -conjunto de músicos colombianos radicados en el país-, primero, y Los Wawancó, luego, fueron los grupos responsables de su popularidad.

<sup>9</sup> Asimismo, la cumbia ha influenciado varios géneros musicales del noroeste de Argentina y ha formado parte del surgimiento de una música conocida como “cuarteto”, la cual se ha propagado desde la Provincia de Córdoba a todo el país. La palabra “cuarteto” denomina tanto a la expresión musical como al grupo de músicos que la practica. En el momento de esplendor de la “música tropical”, entre mediados de los 80 y mediados de los 90, se generó una gran industria del espectáculo que, teniendo como telón de fondo uno de los momentos de mayor crisis económico-social, pudo monopolizar su promoción, distribución y comercialización, permitiendo a unos pocos sujetos obtener grandes ganancias. En los últimos años una nueva variante ha surgido en el escenario de la “música tropical” del Gran Buenos Aires conocida como “cumbia villera”, la cual aborda temáticas que describen la ubicación marginal de sus músicos y fans y llega a glosar posiciones apologeticas del delito y el consumo de drogas. Muchas otras variantes presenta el fenómeno como las llamadas “cumbia base”, “cumbia retro”, “cumbia rock”, etc. En su conjunto, el fenómeno aún conserva gran aceptación.

<sup>10</sup> La adquisición de los cantos mediante revelación onírica ha sido abordada en detalle en otro trabajo (García 2008).

“animador”, cuya función es a arengar a los músicos, los danzantes y al público en general a través de consignas de corte netamente religioso y saludos que identifican a los presentes y a sus lugares de procedencia.

Todas estas adopciones debieron pasar por el tamiz de la conversión a fin de mudar de un estado “mundano” a otro evangélico, al igual que lo hicieron los sujetos. Dos fueron los artilugios empleados para promover ese pasaje. En el plano del repertorio, se estipuló como condición necesaria que todo canto evangélico llevara un texto de carácter religioso, extraído de la Biblia o concebido a su semejanza. En el plano de la ejecución, se estableció que las únicas instancias permitidas para la presentación de los solistas y grupos musicales debían ser aquellos eventos que formaban parte de las actividades regulares de la iglesia, tales como alabanzas<sup>11</sup>, bautismos, casamientos, cumpleaños y otros aniversarios. Bajo estas premisas los jóvenes pilagá abrazaron con furor las actividades musicales, aventurándose rápidamente a cantar, ejecutar instrumentos, componer y arreglar canciones, formar grupos y realizar giras por el extenso circuito de iglesias. Asimismo, los repertorios de los grupos más estables comenzaron paulatinamente a plasmarse en ediciones en casetes y en los últimos años en Cds. Recientemente también surgieron grupos de danza de diferentes edades que moldearon sus coreografías a la impronta de la cumbia evangélica.

La música que se escucha hoy en día en los asentamientos pilagá pertenece mayoritariamente al repertorio de la cumbia evangélica, llamado en ocasiones “bailanta tropical para Cristo”<sup>12</sup>. Como se expresó, junto con la acogida de esta música se conformó un nuevo ambiente tecnológico en el cual el teclado electrónico y con él los sistemas de amplificación –mezcladoras, cajas acústicas pasivas y activas, y amplificadores–, los micrófonos y los reproductores de CDs y Dvds se convirtieron rápidamente en objetos muy deseados. La fiebre electrónica también llevó a incorporar micrófonos a las guitarras a fin de adaptarlas a las nuevas condiciones acústicas, sin que eso inhibiera a algunos pocos grupos a adquirir guitarras y bajos eléctricos. Habitualmente se hace un uso extensivo de los sistemas de amplificación; cuando no se los emplea en las reuniones religiosas, se usan conectados a reproductores de Cds o DVDs en el patio contiguo a la iglesia o en las casas particulares. Este estado de cosas promovió un

---

<sup>11</sup> Ritual periódico que incluye secciones con prédicas, oraciones, curaciones, cantos, danzas y manifestaciones extáticas.

<sup>12</sup> El vocablo “bailanta” es empleado por los cultores de la “música tropical” para designar el espacio físico donde se realiza el evento dancístico-musical. No obstante no parece tener ese significado entre los pilagá.

notable incremento de ediciones en CD y en DVD, estos últimos con las imágenes de diversas celebraciones y festivales musicales –siempre evangélicos. No obstante resulta prudente matizar este cuadro. La compra de nueva tecnología, costosa en términos relativos a los ingresos de estos pueblos, en muchos casos resulta ser más una utopía que un hecho consumado dado que muy pocos grupos cuentan con los recursos suficientes para su adquisición. Esto explica porqué la compra de un teclado u otro aparato se ha convertido en un factor de prestigio: es indicio de que el comprador ha adquirido más dinero del que normalmente recibe y ha podido, por lo tanto, estar más próximo a los estilos de vida de los blancos.

La cumbia, convertida en evangélica y asistida por una tecnología de amplificación que le permite imponerse en todos los espacios habitados –aun a la sensibilidad del micrófono del etnólogo–, se ha adueñado de los paisajes sonoros diurno y nocturno de los pilagá<sup>13</sup>. Proveniente de las casas de los pastores encargados de custodiar los sistemas de amplificación de la iglesia, la cumbia comienza a sonar con las primeras luminiscencias del día; más tarde se muda al patio de la iglesia o a su interior para acompañar los eventos que allí tienen lugar. Pero el paisaje sonoro diurno no se nutre de una única fuente de emisión, no es un paisaje unívoco, la música proviene simultáneamente de varias casas cuyos moradores parecen querer imponer sus selecciones musicales mediante el empleo de cajas acústicas potenciadas. Caminar por los senderos de la comunidad equivale a exponerse a una experiencia auditiva en la cual se alterna el reconocimiento de un tema que sobresale sobre otros muchos y la percepción de una masa sonora indiferenciada y procedente de múltiples fuentes. En este sentido, un traslado en el espacio deviene en una experiencia acústica inestable e impredecible. Esta situación no cambia hasta las primeras horas de la noche y se prolonga aún más cuando se realiza una alabanza. Avanzada la noche, los reproductores siguen ofreciendo la misma escena, aunque ahora con un volumen menos estrepitoso. En una noche de verano, una de las muchas maneras posibles de componer el paisaje sonoro es aprehenderlo en tres dimensiones o planos. Uno es omnipresente y prácticamente inmutable al cambio de posición de los oídos del receptor, se trata del bullicio que provee la infinidad de insectos que pululan en el ambiente. Otro es próximo y sensible a la presencia del receptor, está compuesto por los sonidos suscitados por la manipulación de los utensilios, los diálogos, los roces de los cuerpos sobre los objetos, el

---

<sup>13</sup> Me refiero en especial a los dos asentamientos en los cuales he realizado investigación durante los últimos años, estos son Km 14 o *Laqtasatanyi* y Colonia Ensanche Norte –ambos situados en la zona central de la provincia de Formosa.



movimiento de los animales domésticos que durante la noche se reúnen en la proximidad de la casa y por otras innumerables agitaciones del medio doméstico. Por último, asoma el plano sonoro que permite constituir una imagen mental de la ubicación de las casas en el espacio cercano, sumamente cambiante a la rotación del cuerpo del oyente. Se trata nuevamente de la cumbia, que ahora suena tenue, aunque no tan tenue como para evitar que el oído se convierta en un eficaz orientador para un extraño que quiera localizar una casa en la espesura de la noche y entre la vegetación poco domesticada del área poblada. Cuando todos duermen sobreviene el silencio por unas pocas horas, luego la cumbia vuelve con el mismo arrebató junto con los primeros resplandores del día.

### **3.El cantante, la voz, los textos y el teclado**

En el corazón de este escenario circulan enunciados estéticos con significados concordantes y coherentes sobre las prácticas musicales. Esta impronta un tanto uniforme de los enunciados, cuyo contenido se sintetiza más abajo, parece ser el efecto de la acción disciplinante ejercida por el dogma evangélico sobre los sujetos. Es decir, el evangelismo parece ser el gran agente interpelador de los pilagá no sólo en cuestiones ético-religiosas y emotivas sino también en la orientación de sus valoraciones estéticas. Claro está que, como ya fue insinuado y se verá con mayor detalle más adelante, en el marco del evangelismo pilagá –y seguramente en muchos otros universos religiosos– las valoraciones estéticas se expresan de manera indisociable de las apreciaciones ético-religiosas y de las experiencias emocionales. Al reconocer este carácter uniformador del evangelismo no pretendo dar la imagen de una estética monolítica, más bien prefiero partir de la idea de que como en muchas otras sociedades, entre los pilagá conviven discursos enfrentados que buscan constituirse en paradigma estético dominante. Sin embargo, por momentos conviene apartarse un poco del empleo acrítico que suele hacerse del concepto de agencia, aunque éste aún se revele como una categoría analítica eficaz, y admitir que las interpelaciones en ocasiones logran conformar discursos con significados altamente confluyentes, cohesionados, coherentes y, en oportunidades, poco ávidos por abrir sus mundos a otras rutinas. Admitir esto no implica de ninguna manera una desvalorización de las prácticas y representaciones de los sujetos que convergen en esas situaciones ni de sus capacidades para innovar o desbaratar el orden de las cosas. Aceptar o rechazar una interpelación estética son acciones que involucran por igual algún margen de acción de las personas.

Dentro del tema que nos ocupa, los enunciados estéticos más frecuentes están dirigidos a adjetivar cuatro tópicos relacionados con la incorporación de la cumbia, estos son, las cualidades que debe reunir un músico para ser juzgado como un “buen cantor”, el tipo de emisión vocal, la importancia de los textos y el valor del órgano electrónico. Aunque por cuestiones metodológicas, referentes a los procedimientos del trabajo de campo y al orden expositivo, estos temas los he tratado y dispuesto por separado, hay que tener en cuenta que se inscriben en el cuerpo social como una totalidad. Por lo tanto, una primera aprehensión de la estética musical pilagá sólo es posible si se considera que los cuatro tópicos suelen ser tratados por los propios pilagá como un todo, es decir, difícilmente se verbaliza uno de ellos sin referencia a los otros. A continuación sintetizo la manera en que he percibido esos enunciados, entrelazando mis propias observaciones con las de los dos colaboradores pilagá. Como se verá, los enunciados estéticos muchas veces no se materializan en un simple sintagma, tal como habitualmente son realizados y percibidos en el medio cultural de quien escribe –“esta música es adorable”–, por el contrario se manifiestan enmascarados en un flujo discursivo más extenso con desviaciones hacia otros temas y hacia cuestiones que no necesariamente pertenecen al campo de la estética.

#### *El cantante ideal*<sup>14</sup>

Un “buen cantante” debe saber “escuchar” para poder “entrarle” a la música que desea aprender. Asimismo, debe poder ejecutar la guitarra y no “mezquinar” su habilidad, es decir, está conminado a aceptar sin reparos todas las invitaciones que reciba por parte de las diferentes iglesias. Además de cantar, debe saber predicar, animar y dirigir una alabanza. También se espera que demuestre tener suficiente resistencia física y emocional para actuaciones prolongadas: “hay músicos que cantan una o dos [y] ya dejan, salen, se dispersan, esos no están disponibles para hacer música. Eso no es lo que se busca”. El cantor debe tener la habilidad para percibir “el ánimo de su comunidad” o de cualquiera otra donde actúe. Su misión principal es “levantarle el ánimo a [...] los hermanos que están desanimados, desalentados”. “Se busca a la persona no por la voz sino por las ganas, la voluntad. La voluntad es lo primordial

---

<sup>14</sup> En éste y en los siguientes tres apartados utilizo comillas para diferenciar la voz de los dos colaboradores. No obstante he optado por emplear una sintaxis que, dentro de lo posible, fusiona sus voces y la mía con el propósito de reeditar en el texto la manera en que los diálogos se entrelazaron y nutrieron mediante una reflexividad estimulada desde todos los interlocutores.

antes que la voz. Sea fino<sup>15</sup>, sea grueso<sup>16</sup>, pero es la voluntad. Tener voluntad de cantar, sea como sea, primera, segunda, tercera [voz]”. Asimismo, un buen cantor debe “sentir el gozo<sup>17</sup>, no avergonzarse y ser responsable”. Un buen cantante [...] no hace mal a nadie, no tiene problemas con nadie, cumple los requisitos, cuando está ante el público [debe ser] muy respetuoso, presenta bien su actuación [...] si lo insultan no debe reaccionar, si lo desprecian tampoco. Debe tratar de ganar para el público, tiene que ganarle al odio, a la envidia, a la vergüenza, al miedo [...] no debe buscar la fama para beneficio propio sino para su público [...], debe ser amable y respetuoso con su público, no puede dejar mal testimonio[...]. No debe emborracharse.

Durante sus actuaciones los músicos pueden “errar las notas”. Esto sucede cuando hay miedo, desconfianza, o vergüenza [...] se puede tener vergüenza por la ropa que se usa [...]. También se puede errar por falta de concentración; el músico “está pensando en otras cosas, en mujeres que quizás le prometieron algo [...]”. Cuando erró las notas ya [...] empieza a caer la emoción, la alegría [...] pero cuando hace bien la actuación [...] hasta uno puede llorar de emoción [...] por lo que dicen las letras.

### *La emisión vocal*<sup>18</sup>

La locución *nalotah*<sup>19</sup> *di lawel*<sup>20</sup> –tono o voz justa<sup>21</sup>–, resume la idea que algunos pilagá tienen

---

<sup>15</sup> Entiéndase registro agudo.

<sup>16</sup> Entiéndase registro grave.

<sup>17</sup> En otro trabajo (García 2005), referido a las experiencias que tienen los aborígenes wichí en las iglesias evangélicas, he explicado que el gozo comprende un sentimiento vigoroso e inmediato de felicidad, plenitud, optimismo y comunión que sobreviene cuando en el marco ritual los sujetos logran desembarazarse fugazmente de las angustias que los aquejan a diario –enfermedades, hambre, marginación, desencuentros amorosos. Muchos han manifestado que dicho sentimiento se prolonga, aunque con menor intensidad, varios días después de haberlo experimentado y que vivencian la necesidad de re-experienciarlo de manera periódica. El gozo puede alcanzarse cantando, danzando, realizando tenues movimientos corporales, o estando completamente inmóvil. Para los pilagá, en ocasiones se produce en el momento en que el cuerpo recibe al Espíritu Santo.

<sup>18</sup> Agradezco a Alejandra Vidal (Conicet, Argentina) por haber efectuado una última revisión de los vocablos en idioma pilagá.

<sup>19</sup> El término *nalotah* también se emplea en otros contextos discursivos, tales como los de la alimentación y la textura corporal. En el primer caso la locución *nalotah so l'wosek* designa un preparado alimenticio que es considerado “sabroso” y, en principio, correcto en cantidad. Generalmente este juicio se aplica al guisado y significa que no está “muy saldado” ni presenta una consistencia “demasiado líquida”. Ese resultado ideal se logra cuando se cocina menos de la mitad de la cacerola. No obstante, en ocasiones implica escases, en el sentido en que para el comensal la ración no resulta suficiente para satisfacer su apetito. En el segundo caso, el término en cuestión aparece, por ejemplo, en la frase *nalotah so yawo*, para indicar un cuerpo de mujer que “no es ni gorda, ni flaca, ni petiza, ni alta, está bien moldeada”.

<sup>20</sup> El vocablo *lawel* designa también el estómago, es decir el centro del cuerpo, “la parte más débil de las personas [...] donde ataca la enfermedad y [...] [se] reciben los golpes [...]”. Un dolor en esa zona hace perder el aliento y la respiración”. Asimismo alude al centro de un monte o ciudad, o a la profundidad de un riacho o de la tierra. Por último, también aparece asociado a un sentimiento transitorio de las personas. La frase *yataqta lawel* se refiere al estado de rencor o resentimiento que un sujeto experimenta cuando es agredido. Habitualmente se trata de un

sobre el tipo de voz ideal. La misma implica apreciaciones de registro, intensidad y timbre. Se trata de un registro que no es ni “demasiado grave” –*l'taraik di lawel*–, ni “demasiado finito”<sup>22</sup> –*qapin di lawel*. Implica que el músico canta en un registro en el cual no está obligado a forzar su voz y, por lo tanto, puede producir una emisión vocal relajada que le permite una enunciación transparente y lo faculta para “atraer la emoción” de la audiencia. Una tonalidad<sup>23</sup> “cómoda” es SOL. El registro agudo –*qapin di lawel*– está asociado a una mayor intensidad y también a una inversión mayor de energía por parte de los músicos. Cuando son muchos los asistentes a las alabanzas, los músicos prefieren cantar en una “nota<sup>24</sup> alta”, ya que en una “nota baja”, como MI, “la gente no tiene ganas de cantar porque el cantor no trasmite que tiene ganas, no hace fuerza para cantar”. Hay al menos dos locuciones que se refieren a emisiones vocales no deseadas; una es *sanalaa' di lawel*, que significa voz disfónica o “ronca”, y *keraqoyi di lawel*, que designa una emisión que se aproxima al rugido, “es como el sonido de un toro enojado”. Asimismo, los músicos pueden desafinar. La desafinación puede ser producto del hambre, ya que cuando se canta el estómago hace fuerza, y si no se come antes no se tiene fuerza y la voz sale mal [...] no se tiene aire. Cuando se come un asado gordo y de postre naranja, la voz sale a la medida”. Hay dos maneras de cantar, una mediante la “propia fuerza” y otra con la “fuerza espiritual.

En el segundo caso “no importa si desayunó o no [...]. El que canta con fuerza espiritual saca poder de la oración y [...] de Dios”. Un buen cantante cuando no tiene para comer “le pide a Dios que le dé una voz celestial. De esa manera no está afónico, ni ronco ni le agarran calambres en los costados del cuerpo”.

### *Los textos*

Los textos de las canciones son de suma importancia para los músicos, éstos tienen que “ser llamativos, en castellano o en dialecto<sup>25</sup>”. Un texto llamativo es aquel que “hace pensar a las personas, las hace reflexionar sobre su propia vida y la de los demás, piensan en el sufrimiento”. Un ejemplo de letra de este tipo posee el canto conocido como “Danza de la mujer”, la cual

---

estado que antecede a una acción punitoria.

<sup>21</sup> Traducción literal.

<sup>22</sup> Entiéndase “agudo”.

<sup>23</sup> La totalidad del repertorio evangélico es tonal.

<sup>24</sup> Entiéndase “tonalidad”.

<sup>25</sup> Entiéndase “en pilagá”.

narra la historia de una mujer que se llamaba Ana, sufría, se lamentaba, lloraba por no tener hijos, pero estaba segurísima que con Dios podía tener un hijo. Estando en un templo, el pastor que estaba a cargo de la iglesia la reprendió. Que no se lamente! que no llore! ¿Acaso estás ebria? Ella dijo: no, yo estoy llorando porque estoy pidiendo a Dios que me conceda un hijo.

### *El teclado*

Cuando se conoció el teclado electrónico “los changos<sup>26</sup> se entusiasmaron y empezaron a tocar”. Para poder adquirirlo “lloraban y oraban” dado de que estaban convencidos que “para Dios no [había] cosa imposible [...], fue un deseo que nació de la comunidad”. La aparición de este instrumento estimuló significativamente la danza y se hizo tan imprescindible que en la actualidad “los chicos sin el órgano no danzan [...] el órgano les da ganas [...] de ir a la iglesia [y de] entregarse a Dios”. Consecuentemente, el progresivo acercamiento de los jóvenes a la iglesia ayudó a que “no [cayeran] en el vicio<sup>27</sup> y [estuvieran] más cerca de los padres”. Los adultos debieron “combatir el vicio con la música, la danza y la prédica”. En forma paralela al valor que se le asigna al teclado electrónico para atraer a los jóvenes hacia la iglesia, se reconoce que generó cambios puramente musicales, “¡qué lindo [el teclado], está renovando la música!”

## **4.La estética de la coyuntura**

Como puede apreciarse, los interlocutores pilagá consideran que un “buen cantante” debe saber escuchar, ofrecer sin reparos sus habilidades, predicar y soportar la demanda física y emocional de sus actuaciones. Además se espera que posea voluntad, capacidad de “sentir el gozo”, responsabilidad, intención de no hacer el mal, fuerza para evitar la tentación de la bebida y pericia para no errar las notas a fin mantener constante y en alto la emoción y alegría de su audiencia. Su emisión vocal debe tener “la medida justa” *–nalotah di lawel–*, esto es, ni “demasiado” grave ni “demasiado” aguda, y debe ser producida con el aparato vocal relajado a fin de permitir una enunciación transparente del texto que posibilite avivar la emoción de los oyentes. Igualmente el cantante está obligado a invertir una cuota importante de energía en su oficio, empero su voz no debe adquirir una naturaleza disfónica ni ronca. Para alcanzar ese ideal puede recurrir a dos fuentes diferentes, a “la fuerza propia” o, si con ésta no logra suficiente

---

<sup>26</sup> Jóvenes.

<sup>27</sup> Consumo de bebidas alcohólicas.

pujanza o no consigue la afinación deseada, a la “fuerza celestial” de origen divino. Los textos de sus cantos deben ser “llamativos”; con este término se indica la necesidad de que inciten a las personas a meditar sobre sus vidas y su “sufrimiento”. Finalmente, los pilagá consideran que el teclado electrónico es “lindo” porque “está renovando la música”, y que es positiva su incorporación al acervo instrumental propio debido a que estimula la danza y, por ende, acerca los jóvenes a la iglesia.

Tal como se observa y como fue anticipado, los enunciados estéticos no están en la superficie de estos discursos, pero a partir de un sentido aprehendido de manera no verbal en la situación de campo y de la información suministrada bajo el segundo subtítulo, pueden inferirse varias condiciones o requisitos para que una expresión musical sea considerada “linda” o “agradable”, o preferida entre varias opciones. Se trata de los requisitos de lo que por el momento querría denominar como una “estética de la coyuntura”, es decir, la descripción de un momento del devenir estético de los interlocutores. De esta manera, deseo resaltar que los paradigmas estéticos, o “estéticas” como expresé en el primer apartado, suelen ser construcciones efímeras que van mudando a lo largo de la historia en función de múltiples y a veces ignotas variables. Por ejemplo, antes del reinado de la cumbia evangélica, cuando el “folklore evangélico” dominaba el escenario musical de los pilagá, los requisitos para que un sujeto evaluara positivamente una expresión musical eran, sin duda, un tanto diferentes<sup>28</sup>. También deseo destacar que esta descripción es, para ser consecuente con las varias líneas que dediqué a elucubrar sobre los condicionamientos, una “estética de la diferencia”; con esta expresión quiero volver a indicar que inevitablemente es una descripción guiada por mis propios condicionamientos estéticos, aunque estos hayan estado bajo un control intermitente durante el trabajo de campo y de escritura.

Entonces, detrás de la aceptación de un tema o del repertorio de un músico o grupo, o de la evaluación positiva de una actuación, se encuentran en la mayor parte de los casos observados, los siguientes requisitos:

- a) El tema debe pertenecer al repertorio evangélico –indefectiblemente con texto bíblico.
- b) Dentro de éste, se espera que integre un subgénero hoy hegemónico, el de la cumbia evangélica.

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, al menos eran preferidos otros géneros musicales y otra instrumentación -guitarras acústicas y tambor de doble parche o bombo.

- c) Debe ser ejecutado con instrumentos electrónicos,
- d) a un volumen considerado “alto”,
- e) con una emisión vocal “a la medida”, y
- f) con una enunciación transparente del texto.
- g) Los textos de los cantos deben inducir a la reflexión.
- h) Los músicos deben invertir una considerable cuota de energía corporal y emocional y
- i) demostrar su adhesión y fidelidad al evangelismo.

La fuerte asociación entre los enunciados estéticos, las apreciaciones de orden ético-religioso y los requerimientos emotivos corrobora el poder interpelador del evangelismo en la sociedad pilagá. Puede decirse que los pilagá son interpelados en un nicho religioso que rige sus vidas y normativiza la percepción estética. Para explicar cómo y por qué el evangelismo adquirió ese poder es necesario recordar con Elmer Miller (1979) que el éxito de las iglesias instaladas entre los toba en la década de 1940 se debió a la compatibilidad entre la modalidad religiosa que proponían los pastores extranjeros y los procedimientos terapéuticos de los shamanes, y al desprestigio en el que habían caído estos últimos debido a su imposibilidad para restablecer el equilibrio perdido por la sociedad toba frente a la avanzada de los blancos. También he puntualizado que una vez afianzado el movimiento evangélico, entre los toba primero y entre los pilagá inmediatamente después, muchos sujetos creyeron encontrar en la conversión un dispositivo neutralizador de las desvalorizaciones provenientes de la sociedad circundante (García 2002). Por un lado, la adhesión al evangelismo significó y aún significa una recomposición de la identidad del sujeto teatralizada mediante una nueva presentación de su persona en la vida cotidiana. He argumentado que el diacrítico más marcado de esta nueva identidad se manifiesta en la negación del pasado y en una concepción del presente como una instancia de transición hacia un futuro signado por la sanidad de los elegidos. Por otro lado, y esto es lo que quiero subrayar, integrar las filas de los evangélicos implica también ofrecer una imagen de sí mismo a la sociedad blanca con el propósito de evadir el estigma de “indio”, término asociado en la región a la pobreza, la segregación y el estancamiento. Claro está que no siempre el emblema evangélico, construido en torno al rechazo del pasado, la bebida, la holgazanería, la infidelidad y la hostilidad, logra eludir el estigma externo que los retrata como los únicos y verdaderos responsables de su posición de subordinación y pobreza extrema. Estas pueden ser en conjunto las causas que provocaron las conversiones masivas, la creación casi ininterrumpida de iglesias y, sobre todo, la conformación de un dogma con un fuerte carácter

interpelador.

En este marco, el evangelismo actúa no sólo como un mecanismo de reconfiguración de identidades hacia afuera y hacia adentro del límite étnico si no también como un conducto que comunica a los pilagá con la sociedad blanca y que regula o tamiza las prácticas y expresiones que ingresan a su medio. Esta función tamizadora puede apreciarse claramente en el caso de la cumbia evangélica. La cumbia es un género musical de los blancos que también llega e interpela a los pilagá mediante la radio y, esporádicamente, otros medios. Pero para que adquiriera una impronta aceptable al entorno evangélico, un entorno que sin duda la precede, sus agentes más activos –entre los que se encuentran mis colaboradores– deben producir lo que podría llamarse una re-interpelación; en otras palabras, deben llevar a cabo una recodificación en clave evangélica en varias de sus dimensiones. Ya vimos que esta transformación opera fundamentalmente en la emisión vocal, los textos y en la conducta emocional y religiosa de los músicos. Por lo tanto puede afirmarse que el evangelismo constituye una puerta abierta a la estética de los blancos y da lugar a la emergencia de una nueva estética de traza transcultural y, como es de suponer, efímera. A partir de estas condiciones se desencadenan los enunciados estéticos que validan y reproducen una estética pilagá que celebra y venera la cumbia evangélica haciéndola omnipresente, como vimos, en casi todo momento y lugar.

## **5. Epílogo**

En estas páginas he procurado emplear el concepto de estética, desde una aproximación crítica y tentativa, para pensar un género musical de amplia circulación entre la población blanca, apropiado y convertido en evangélico por un pueblo aborígen, los pilagá. De cara al mundo académico, este planteo suscita una doble tensión que se ocasiona al utilizar dicho concepto, acuñado y monopolizado por la tradición erudita de raíz europea, para analizar, por un lado, una expresión musical de origen popular manifiestamente denostada por muchos exponentes actuales de esa misma tradición y, por otro, una música practicada por un pueblo aborígen. La antropología interesada en el campo de la estética ha tenido que cargar siempre con la tarea de desmantelar ese mandato que restringe el uso del concepto de estética a expresiones que siguen los cánones occidentales o caen dentro del gusto por lo exótico o pueden ser etiquetadas como originales e incontaminadas. Difícilmente esa tradición puede otorgarle a la “cumbia evangélica pilagá” dichos atributos. Como un artilugio para eludir esos prejuicios, la discusión ha



estado circunscrita a lo que he denominado condicionamientos y enunciados estéticos, y ha apuntado a sincerar la presencia del paradigma estético del observador ante todo empeño de descripción y constitución de la otredad, como así también a reflexionar sobre ese condicionamiento en las diferentes etapas de la investigación. Bajo esta matriz epistemológica he esbozado algunas fisonomías de la estética musical presente de los pilagá que ha permitido distinguir una faceta específica y poco examinada de su vínculo con la sociedad circundante: el dispositivo de apropiación y recreación de su música. En el recorrido he tratado de evitar tanto la búsqueda de un esencialismo étnico ingenuo –“lo pilagá”- como la sumisión de la etnicidad bajo un discurso holístico e insensible a las particularidades de los pueblos tal como el que en ocasiones se reproduce en la trama de las narrativas de la globalización. Como he expresado, la estética musical pilagá puede aprehenderse en su dimensión transcultural y efímera, lo cual no significa que no hayan logrado cristalizar una fusión estética que tal vez sea única y que puede nombrarse como “cumbia evangélica pilagá”. Asimismo, en derredor de esta síntesis, los pilagá dieron a luz formas distintivas de percepción, valoración, escenificación, sonorización de los medios cotidiano y ritual, y sobre todo, concibieron un efectivo aparato ideológico de interpelación estética asentado sobre pautas ético-religiosas y demandas emocionales. Resta aun saber cómo se revela esa estética en los enunciados referentes a los parámetros musicales que no fueron tratados, tales como el tempo, el arreglo y la estructuración de los cantos, y en la apropiación de otras expresiones de la sociedad blanca. También queda pendiente discernir cuán particular ha sido esta fusión en relación con la que efectuaron sus vecinos toba y wichí, quienes también han incluido el mencionado género musical en sus universos sonoros.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

Adorno, Theodor. W. (con la colaboración de George Simpson). 2002a [1941]. “Sobre la música popular”. *Guaragua* 6 (15): 155-190.

----- . 2002b [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Editorial Nacional.

Althusser, Louis. 1984. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce.

Blacking, John. 1971. "Towards a Theory of Musical Competence". En *Man: Anthropological Essays presented to O.F. Raum*. E.J. De Jager ed., 19-34. Cape Town: C. Struik (PTY) Ltd.

\_\_\_\_\_. 1981. "Ethnography of Musical Performance". En *Report of the Twelfth Congress, International Musicological Society, Berkeley, 1977*. Daniel Hertz and Bonnie C. Wade eds., 383-385. Kassel - Basel - London: Bärenreiter.

Boas, Franz. 1947. *Arte primitivo*. México: Fondo de cultura económica.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción*. Madrid: Taurus.

Carvalho, José Jorge de. 1996. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 253-271.

Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

García, Miguel A. 2002. "El evangelismo *wichí* de uno y otro lado del límite étnico". *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião* 4 (4): 105-123.

\_\_\_\_\_. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

\_\_\_\_\_. 2007. "Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux". *Runa* 27: 49-68.

\_\_\_\_\_. 2008. "Políticas de uso y 'posesión' de los cantos entre los pilagá del Chaco argentino". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 16: 99-109.

Gow, Peter. 1999. "Piro Designs: Paintings as Meaningful Action in a Amazonian Lived World". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (2): 229-246.

Jameson, Fredric. 2005. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Kant, Immanuel. 1976. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Losada.

\_\_\_\_\_. 1977. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

Lowe, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de cultura económica.

Maquet, Jacques. 1999. *La experiencia estética*. Madrid: Celeste ediciones.

Métraux, Alfred. 1946. "Ethnography of the Chaco". Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians* 1: 197-370. Washington DC: Smithsonian Institution.

Miller, Elmer. 1979. *Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*, México: Siglo XXI.

Myers, Fred. 2005. "Primitivism', anthropology, and the category of 'primitive art'". En *Handbook of Material Culture*. Chris Tilley, Susanne Kuechler, Michael Rowlands, Webb Keane and Patricia Spyer, eds., 267-284. London: Sage Press.

Sharman, Russell. 1997. "The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach". *Journal of the anthropological society of Oxford* XXVIII (2): 177-192.

Vuoto, Patricia Marina. 1986. "Los movimientos de Luciano y Pedro Martínez, dos cultos de transición entre los *Toba-tasék* de Misión Tacaagle". *Scripta Ethnologica* 10: 9-46.

Vuoto Patricia y Pablo Wright. 1991. "Crónicas del Dios Luciano: Un culto sincrético de los *toba* y *pilagá* del Chaco argentino". En *El mesianismo contemporáneo en América Latina*, Alicia M. Barabas (coord.), 149-180. México: ALER.

Weiner James F, Howard Morphy, Joana Overing, Jeremy Coote y Peter Gow. 1996. "Aesthetics is a cross-cultural category". En *Key debates in anthropology*, Tim Ingold ed., 249-293. Routledge: London.

Whitten Dorothea S. y Norman E. Whitten (eds.). 1993. *Imagery and creativity. Ethnoaesthetics and art worlds in the Americas*. Tucson and London: The University of Arizona Press.

---

### Miguel A. García

Doctor en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Actualmente es Profesor del Departamento de Artes (FFyL, UBA) e Investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Fue Presidente de la Asociación Argentina de Musicología entre 2007 y 2010 y obtuvo una beca de la Fundación Alexander von Humboldt en 2010. Sus áreas de interés son: estética, música popular, etnomusicología y antropología del Chaco y Tierra del Fuego, epistemología e ideología de los archivos sonoros.

---

### Cita recomendada

García, Miguel A. 2011. "Esbozos de la estética musical pilagá". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]