



TRANS 20 (2016)

DOSSIER: INDIGENOUS MUSICAL PRACTICES AND POLITICS IN LATIN AMERICA

Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antropólogo

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

Resumen

El artículo presenta la descripción y el análisis de una rutina pilagá en la cual la audición ocupa un lugar destacado. Se trata de lo que he denominado “el mapeo del espacio nocturno mediante la percepción transensorial”. Además de describir el caso inspirado en conceptos tales como los de “paisaje sonoro”, “práctica de la percepción” y el ya mencionado de “percepción transensorial”, expongo una breve reflexión sobre la ambigüedad que encierra el concepto de “paisaje sonoro” y abro la discusión sobre los riesgos que surgen cuando la percepción del otro es objeto de análisis.

Palabras clave

Paisajes sonoros, percepción transensorial, práctica de la percepción, pilagá, Argentina

Fecha de recepción: octubre 2015

Fecha de aceptación: mayo 2016

Fecha de publicación: diciembre 2016

Abstract

The article describes and analyses a Pilagá routine in which hearing occupies a prominent place. It is what I have denominated “the nocturnal space mapping through transensorial perception”. Besides describing the case inspired in concepts such as “soundscape”, “the practice of perception”, and the aforementioned “transensorial perception”, I include a brief reflection on the ambiguity which the concept of “soundscape” contains, and I open up the discussion about the risks which arise when perception of the other is the object of analysis.

Keywords

Soundscapes, transensorial perception, practice of perception, Pilagá, Argentina

Received: October 2015

Acceptance Date: May 2016

Release Date: December 2016

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. 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 web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antropólogo

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

Las páginas siguientes están abocadas a reflexionar sobre una rutina pilagá—pueblo originario del Chaco argentino—en la cual la audición cumple un rol central: el mapeo del espacio nocturno mediante la percepción transensorial. A los fines de esta reflexión, con el término “mapeo” me refiero a un ejercicio imaginario que permite ubicar y estimar la dirección y velocidad de movimiento de los componentes humanos y no-humanos de un entorno. El mapeo opera fundamentalmente mediante la percepción transensorial y es en la noche, como en otras “zonas oscuras”, donde la información proveniente del paisaje sonoro cobra mayor relevancia. Además de describir el caso, mi propósito es inquietar al lector con interrogantes que atañan a los límites de los discursos referidos a los llamados “paisajes sonoros” y al riesgo de que la percepción de quien investiga y escribe reemplace la percepción del otro. Estos interrogantes no son nuevos, tienen una presencia tenaz entre quienes evitan generar un saber vertical, edificado desde un sujeto inequívoco, omnisciente, aséptico y cómodamente resguardado en sus recursos heurísticos. La reflexión, entonces, intenta contribuir a ampliar esos interrogantes y confrontarlos con un caso cuyo estudio se encuentra en curso y, por lo tanto, sujeto a ser reformulado, y también asaltado con curiosidades disímiles a las que animan esta reflexión.

El párrafo anterior ya sugiere una perspectiva teórica. El núcleo de esta perspectiva está constituido por los conceptos de “paisaje sonoro”, “práctica de la percepción” y “percepción transensorial”. A pesar de ser conceptos acuñados por distintos autores para analizar objetos de estudio diferentes, intentaré mostrar que es posible articularlos de manera coherente. La presencia de estos conceptos en la investigación cuyos resultados aquí se exponen ha sido constante; han estado presentes tanto durante la experiencia de campo como en los momentos posteriores de escritura, deliberación y cotejo con otros casos. Para decirlo con franqueza, en el proceso de investigación estos conceptos ocupan dos posiciones igualmente condicionantes: en calidad de lineamientos que prescriben los movimientos del observador en el campo y la construcción de los datos, y en calidad de ordenadores de la coherencia argumentativa que exige la comunicación de los resultados de la investigación en forma escrita. No obstante, el reconocimiento de su doble carácter condicionante es ya un paso hacia la neutralización de ese mismo carácter. Asimismo, como podrá observarse en varios pasajes del texto, su empleo dista mucho de ser dogmático y excluyente.

El paisaje, los paisajes

Como es de amplio conocimiento entre compositores, antropólogos, etnomusicólogos y otros estudiosos del sonido, la atención a los llamados “paisajes sonoros” se la debemos fundamentalmente al canadiense R. Murray Schafer, quien es compositor, pedagogo, teórico del sonido y militante ecologista. Menciono su multifacético perfil profesional debido a que ha sido ese aspecto de su carrera académica el que ha dado lugar a la convivencia de, al menos, dos formas diferentes de conceptualizar el paisaje sonoro dentro de su propia obra. La introducción de la versión en español de su conocido libro, *The Tuning of the World* (1977), comienza con la siguiente oración: “El paisaje sonoro del mundo está cambiando” (Schafer 2013: 19). Casi doscientas páginas más adelante, en el capítulo dedicado a la percepción, Schafer expresa que su objetivo es: “determinar significativamente el modo en que individuos y sociedades de distintas eras históricas

escuchan de maneras diferentes” (*ibid.*, 213).

Desde el punto de vista epistemológico, entre estos dos enunciados hay un abismo. El primero tiene un valor fuertemente referencial y encierra una conceptualización del paisaje sonoro que es funcional a su tarea de compositor y a su militancia ecologista: se trata de un paisaje único, indiscutible, que Schafer y los demás escuchan de igual manera y que puede ser fijado tecnológicamente para su empleo como insumo compositivo u objeto de análisis. Y solo porque es único e indiscutible, es posible percibir la transformación que éste sufre, que a lo largo del libro se interpreta como degradación o deterioro. Es, en algún sentido, un paisaje que está afuera del sujeto, que se impone al sujeto, o mejor dicho a todos los sujetos por igual, quienes lo disfrutan o padecen.

El segundo enunciado, en cambio, encierra una conceptualización del paisaje sonoro construida con otra política heurística, una que pone el foco en la percepción: se trata de “paisajes”, en plural, que devienen de distintas percepciones auditivas. Aquí los sujetos son activos, en el sentido que escuchan o “componen” paisajes diferentes. Así abordado, el supuesto deterioro del paisaje sonoro no justifica una militancia ecologista puesto que si diferentes sujetos escuchan diferentes paisajes, ¿dónde está el paisaje sonoro que hay que proteger o rediseñar? Es más, ¿dónde está el sujeto que necesita, según Schafer, una “limpieza de oídos”? Buena parte de la obra de Schafer se desarrolla bajo esta tensión; una tensión generada por la convivencia de dos caracterizaciones del concepto central del libro. Sin duda termina triunfando la primera, aquella que prescribe un único paisaje, susceptible de ser descrito con palabras y representado y analizado con distintos artilugios tecnológicos; un paisaje que está cambiando y que debemos defender de la polución y otros males.¹

Esta ambivalencia, que no desmerece en nada el trabajo de Schafer, no se restringe a su obra, reaparece frecuentemente en el uso que hacen otros investigadores del concepto de paisaje sonoro. Es una ambivalencia que, además, en la última década resuena con asiduidad en una de las disciplinas desde las cuales está diseñada la investigación que aquí presento: la etnomusicología. Uno de los dilemas actuales de la etnomusicología puede resumirse con la siguiente pregunta: ¿definimos el objeto de estudio en función de intervenir en su acontecer o en función de conocerlo? La ambivalencia, que en oportunidades parece transformarse en una disyuntiva, evidencia cierto distanciamiento o incompatibilidad entre las vertientes de la etnomusicología que tienen propósitos militante, transformador, intervencionista o de contribuir a la sustentabilidad de las prácticas musicales, y una vertiente que enfatiza su carácter cognoscente, auto-centrado y, podría decirse, en cierta medida lúdico. Las primeras vertientes requieren un objeto fijo, completamente definido y naturalizado. La segunda, devota del relativismo, las percepciones y las subjetividades, da lugar a un objeto múltiple, líquido y, por lo tanto, escurridizo. Este escenario es un tanto dramático puesto que, como lo han podido poner en práctica algunos antropólogos, la intervención en el acontecer de los sujetos y sus prácticas y la generación de saber podrían—o deberían—ser momentos de un mismo curso. Sin embargo, en algunos discursos etnomusicológicos parecen dislocarse cuanto más se reconoce y acentúa la diversidad de perspectivas que presentan los sujetos y cuando la teoría más se aparta de las rutinas inductivas y de la idea de un observador todopoderoso. No obstante, este escenario también propone un desafío: invita a relativizar esa dislocación o, al menos, a

¹ Sophie Arquette (2004) devela otro tipo de ambivalencia del concepto schafereano de “paisaje sonoro” al reconocer en torno a él una perspectiva reduccionista y otra fenomenológica. Según Arquette, la primera atribuye el cambio al paisaje sonoro en sí mismo, mientras que la segunda postula que lo que se transforma es la actitud del sujeto hacia el paisaje sonoro a través de una experiencia fundamentalmente centrada en el cuerpo. Aunque seductora y por momentos convincente, la dicotomía planteada por Arquette debe ser relativizada dado que la vía fenomenológica de aprehensión del medio sonoro, o al menos la instancia de narración de la experiencia con el medio sonoro, puede conducir a una reificación de esa misma experiencia. En otras palabras, la experiencia del sujeto puede conducir a una objetivación de su propia experiencia. Acaso, ¿quién puede demostrar que la versión reduccionista provista por Schafer del concepto no fue el producto de su propia experiencia corporal?

proceder con ella de manera consciente.²

La percepción, las percepciones

A pesar de que la literatura abocada a reflexionar sobre las articulaciones entre los sujetos, el espacio y el sonido proporciona conceptos que podrían usurpar el lugar que ocupa el de “paisaje sonoro” (por ejemplo, pensemos en el de *acoustic communication* de Barry Truax [1984]), éste aún conserva una presencia tan preponderante que es casi imposible pensar sin él. Dada esta situación, los investigadores han adoptado dos estrategias diferentes. Como señala Ari Y. Kelman (2010), el empleo del concepto de paisaje sonoro ha seguido un camino apegado, aunque en forma superficial, a la formulación schafereana y otro que implicó varias reformulaciones efectuadas acorde a las particularidades de cada caso de estudio. A pesar de que toda reformulación corre el riesgo de provocar el vaciamiento parcial o total del contenido original del concepto, en este trabajo adopto la segunda estrategia con el propósito de acentuar y potenciar uno de sus aspectos: aquel que privilegia la participación activa del sujeto en la percepción e intervención en su medio sonoro. Por lo tanto, para alcanzar uno de los objetivos de este trabajo, que consiste en describir cómo los pilagá mapean el espacio nocturno, apelaré a dos conceptos: el de “práctica de la percepción”, acuñado por Harris Berger (1997) a partir de su experiencia de investigación con un baterista de *heavy metal* y de la lectura de diferentes teóricos enrolados en la teoría de la práctica y en la fenomenología, y el de “percepción transensorial” propuesto por Michel Chion (1999). Ambos conceptos permitirán comprender cómo los pilagá escuchan, organizan, piensan e intervienen en sus propios paisajes sonoros.

Para Berger la percepción es una suerte de “práctica”, es decir, una acción que sin dejar de estar condicionada por los diferentes contextos en los que el sujeto participa, está activamente realizada en función de sus deseos y necesidades mediatas e inmediatas.³ Para Chion las percepciones transensoriales “no pertenecen a ningún sentido particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido o de otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido. [...] En otras palabras, hablar de transensorialidad es recordar que resultaría erróneo pensar que todo lo que es auditivo solo es auditivo, y es también decir que los sentidos no son entidades cerradas sobre sí mismas” (1999: 81-82). Recordemos que Chion, en el marco de su análisis de la articulación entre la imagen y el sonido en el cine, también acuñó los términos “audio-espectador” y “audiovisión”, claramente congruentes con el concepto de percepción transensorial (Chion 1993). Esta exposición sucinta de los dos conceptos intenta poner en evidencia que las propuestas de Berger y Chion son coherentes y complementarias, dado que presuponen un sujeto activo que decide cómo organizar su percepción y cómo acoplar—priorizar/postergar—la visión y la audición en función de los ambientes, las situaciones y los deseos. Por lo tanto, la descripción de la manera en que los pilagá mapean el espacio nocturno mediante la percepción transensorial presupone el tipo de sujeto contenido en los conceptos de Berger y Chion.

² Algunas de las ideas contenidas en este apartado fueron expresadas en el *III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, UNIRIO, 25 al 28 de noviembre de 2015.

³ En orden de fundamentar su teoría, Berger explica cómo el baterista de *heavy metal* con el que trabaja varía su percepción de un flujo de 16 semicorcheas de acuerdo con sus cambios de atención.

Zonas oscuras, zonas diáfanas

Los pilagá, también autodenominados *qom'ek*, viven en el centro y centro-norte de la provincia de Formosa, Argentina.⁴ En la actualidad ocupan 19 asentamientos que en total congregan una población aproximada de 4500 personas.⁵ El espacio que habitan es un medio montaraz: sucesión irregular, discontinua y cambiante de arboledas, pampas y reservorios de agua. La mayor parte de los asentamientos se erigen en áreas desmalezadas del monte; unos pocos se establecen en las márgenes de ciudades y poblados criollos. En ambas localizaciones, el monte aún provee una parte del sustento y conforma una suerte de archivo al cual remiten y del cual abrevan los mitos, la historia y el imaginario. Sí, el monte es un archivo, en algún sentido semejante a las bibliotecas, las bases de datos y los registros sonoros de los etnomusicólogos. A él recurren los pilagá cuando necesitan insumos para narrar sus mitos, recomponer o proyectar sus historias, e incluso para generar intrincados relatos en los cuales el mito se convierte en historia y la historia deviene en mito.

Desde el punto de vista de la percepción, los pilagá parecen dividir el medio montaraz en dos tipos de zonas que podrían llamarse “zonas oscuras” y “zonas diáfanas”. A partir de ellas y de la sucesión cromática que habita entre ambas, los pilagá deben organizar su percepción, o para decirlo en términos de Chion (1999), deben definir cómo articular y jerarquizar los sentidos de su percepción transensorial. A las “zonas oscuras” pertenecen la noche, la espesura del monte y la profundidad de los reservorios de agua. A las “zonas diáfanas” pertenecen el día, los ambientes nocturnos natural y artificialmente iluminados, y las pampas. En las primeras prevalece la percepción auditiva, en las segundas la percepción visual.⁶

Desde hace unas décadas el medio en el que viven los pilagá ha experimentado transformaciones que atañen a las relaciones que establecen con dichas zonas. La ampliación del tendido de las redes eléctricas y otros factores, particularmente el aumento del poder adquisitivo, han provocado un cambio significativo en su ambiente tecnológico y, por ende, en sus intervenciones en y percepciones de los paisajes sonoros.⁷ Podría decirse que la sociedad pilagá está viviendo una suerte de “electrodomesticación de la vida cotidiana”. Los espacios habitados y sus alrededores están siendo conquistados por televisores, antenas satelitales, *freezers*, teléfonos celulares, radios, reproductores de audio e imagen, motos, herramientas eléctricas, etc. En otro trabajo (García 2015) expliqué que la “electrodomesticación de la vida cotidiana” es un proceso que da lugar a la emergencia de una tensión entre un conjunto de artefactos que disciplinan a los usuarios con sus instrucciones de uso y un conjunto de usuarios que hacen usos alternativos de esos artefactos desafiando las instrucciones e incluso su obsolescencia. Lo más significativo de este proceso, para el desarrollo del tema que nos ocupa, es que la electrodomesticación tiene consecuencias en la intervención en y la percepción de los paisajes sonoros diurno y nocturno, los cuales acogen nuevos sonidos y sufren un cambio de textura alimentado con músicas, voces

⁴ Si bien este no es el ámbito donde retomar una disquisición antropológica de larga data, es necesario precisar que cuando me refiero a “los pilagá” no estoy dando por cierto de manera apriorística que todo lo expresado a partir de mi experiencia con un grupo acotado de personas sea extensible a un colectivo mayor. Como se verá hacia el final del artículo, esta cuestión es tratada más como una incertidumbre que como una certeza.

⁵ La información que se consigna en este artículo surge de trabajos de campo realizados en los asentamientos Laqtasatanyi (o Km 14), Campo del Cielo, Ayo La Bomba, El Descanso, Penqole, Oñedie y Colonia Ensanche Norte (todos ubicados en la Provincia de Formosa). Si bien fueron muchos los amigos pilagá que me acogieron en sus casas y dedicaron buena parte de su tiempo a responder mis inquietudes, debo expresar un especial agradecimiento a Leonardo Navarrete (Oñedie), Martín Navarrete (Laqtasatanyi) y Santiago de Las Casas (Colonia Ensanche Norte). Para mayor información de índole histórica y etnográfica sobre los pilagá, siguen siendo aún reveladores los textos de Alfred Métraux (1937, 1946a y 1946b). Información más reciente puede encontrarse en García (2012 y 2015).

⁶ Los pilagá suelen decir que sus antepasados podían detectar la presencia de peces debajo del agua mediante la audición y con esa información determinar qué sitios eran los más propicios para la pesca.

⁷ Para ser coherente con el marco teórico que he conformado, en todos los casos que sea posible voy a marcar el doble aspecto de la relación que tienen los pilagá con el paisaje sonoro: intervención y percepción.

provenientes de emisiones radiales y televisivas, *ringtones* y diversos sonidos producidos por el funcionamiento regular o irregular de los aparatos. Otra variable que alteró la relación de los pilagá con el paisaje sonoro es la disminución de la masa forestal causada por el avance de la actividad agrícola-ganadera, la cual hace del medio un espacio cada día menos oscuro y, por lo tanto, más dócil y estimulante al ejercicio de la mirada. Estas transformaciones del hábitat encierran dos fuerzas contrapuestas: la ampliación de las zonas diáfanas subordina el oído a la mirada y la diversificación sonora desafía al oído a identificar y descifrar nuevas configuraciones. Entonces, ¿cómo los pilagá mapean el espacio nocturno mediante la percepción transensorial?

La noche pilagá

Habitualmente, el comienzo de la noche encuentra a las familias pilagá en el patio de sus casas, sentadas alrededor del fuego. El espacio que ocupan en esas situaciones constituye un círculo iluminado por el fuego y/o una lámpara eléctrica, es decir, es un espacio que pertenece a las “zonas diáfanas”. Fuera de ese círculo está lo invisible, o casi invisible, pues se extiende una “zona oscura”. Justamente la luminosidad del área ocupada garantiza que más allá de ella se extienda la oscuridad. En esas circunstancias, buena parte del tiempo está dedicado a especular sobre lo que sucede en la zona oscura a partir de información proveniente de la percepción auditiva, lo cual requiere un control acústico del espacio ocupado a fin de que ningún sonido interfiera en la audición de lo que sucede más allá de la luz. El habla, tenue y escasa, está dirigida mayormente a comentar los supuestos acontecimientos que suceden en la zona oscura. Es común que los miembros de las familias midan sus habilidades para describir qué sucede donde su visión no penetra. El tipo de escucha que Pierre Schaeffer (1988) denominó “causal” tiene un papel importante en estos momentos. Se trata de una escucha que busca obtener información sobre la fuente sonora (medio que la produce, distancia, movimiento, etc.). Como Chion advierte, cuando la fuente está fuera del campo visual del sujeto, la “escucha causal” opera con un saber previo o mediante “predicción lógica”; nunca se parte de un desconocimiento total de aquello que se percibe (1993: 28).

Para ejemplificar cómo la audición, en vínculo con la visión, operan en este medio—una zona oscura—, reescribo una nota de campo que narra el episodio del que fui partícipe durante una noche de verano en el patio de un conjunto de casas del asentamiento Laqtasatanyi:

Una pequeña rana sale de la maleza y atraviesa a toda marcha el patio tenuemente iluminado por el fuego y una lámpara eléctrica. Leonardo, el anfitrión pilagá, la sigue con sus ojos hasta que desaparece en la oscuridad. Luego recorre con su mirada, ahora en dirección opuesta, el trayecto realizado por la rana y se detiene, por unos segundos, en el punto en el que ésta había ingresado al espacio iluminado. Posteriormente desfocaliza su mirada y permanece en silencio muy atento a la información sonora que pudiese provenir del área donde el batracio había irrumpido en su campo de observación. Minutos más tarde, Leonardo explica que en varias oportunidades había visto ranas atravesar su patio siendo perseguidas por serpientes.⁸

El episodio revela que las experiencias previas del protagonista hacen de la rana un índice visual que pone en alerta su oído; es más, la imagen de la rana conduce a esperar un índice sonoro de una nueva imagen: la serpiente. A pesar de su trivialidad, el acontecimiento da cuenta de un cambio de

⁸ Los pilagá consideran que las serpientes son peligrosas y suelen matarlas si invaden el espacio doméstico (en realidad reconocen distintos grados de peligrosidad, pero en general son todas no deseadas).

preponderancia de los sentidos, de la visión a la audición, y de la existencia de dos tipos de “zonas” que provocan ese cambio de jerarquía en la atención. Este caso no es excepcional, por el contrario, constituye una muestra de lo que sucede a mayor escala en la vida de los pilagá.⁹

La escucha causal permite a los pilagá ampliar el espacio inmediato durante la noche. En otro trabajo (García 2012) he explicado que en la oscuridad de la noche el oído es un eficaz dispositivo para mapear el espacio que se extiende algunos cientos de metros alrededor de sus viviendas. Una manera de aprehender el paisaje sonoro nocturno de una noche de verano consiste en organizarlo en tres planos. Uno es envolvente y prácticamente inmutable al cambio de posición de los oídos del receptor; se trata del bullicio provocado por la infinidad de insectos que pululan en el ambiente, a veces desequilibrado por el alarido de un animal montaraz u otra intervención sonora no esperada. Otro plano sonoro 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 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 de los sonidos provenientes de las viviendas (música, voces, animales, etc.) cuya identificación brinda conocimiento sobre las actividades que en ellas se realizan, la presencia o ausencia de sus moradores, la llegada de un visitante, etc.¹⁰ Es común que con la información que provee el sonido del andar de una bicicleta que se encuentre fuera del campo visual, un pilagá pueda saber quién va en ella y si la carga es mayor a la habitual. Este mapeo del paisaje sonoro permite a los pilagá ampliar el espacio reducido que ocupan durante la noche, delimitado, como expresé, por la luz del fogón o por una lámpara eléctrica. Podría decirse que la audición, en su doble condición de transensorial y sinestésica, permite reactivar y aun ampliar el imaginario de los sujetos. Por un lado, la escucha repone durante la oscuridad de la noche imágenes del día, al menos aquellas que hacen a la disposición espacial de las casas, las sendas, la vegetación y otros componentes estructurales del espacio cercano. Por otro lado, brinda imágenes de lo que podría estar sucediendo en la zona oscura. En este sentido, la noche pilagá es un mundo de especulaciones. Las familias tejen una densa red de especulaciones auditivas en la cual cada localización familiar es a la vez objeto y sujeto de un ejercicio sutil y constante de mapeo transensorial. En otras palabras, durante la noche todo sujeto o localización familiar es un actor que dirige su atención auditiva a otros varios actores y, a la vez, es objeto de atención de esos otros actores. En este ejercicio el actor deviene en un “blanco móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él” (Latour 2005: 73).¹¹

Las palabras y los sonidos

¿Qué términos para hablar del paisaje sonoro nocturno—y del medio sonoro en general—contiene el paradigma lexical pilagá? ¿Qué términos utilizan las familias pilagá durante la noche para referirse a los sonidos de la “zona oscura”? ¿Estos términos nos dicen algo sobre el carácter idiosincrásico de la percepción? Si consideramos que el lenguaje que hablamos puede ser, en alguna medida, revelador de cómo pensamos y estructuramos nuestras experiencias y subjetividades, estas

⁹ Es probable que el sentido del olfato también juegue algún papel en la percepción transensorial. Pero este tema está, por el momento, fuera de los objetivos de la investigación que da origen a este artículo.

¹⁰ No parece imposible clasificar los componentes de este paisaje sonoro a partir de los conceptos de “sonidos tónicos”, “señales” y “marcas sonoras”, propuestos por Schafer (2013).

¹¹ El título del apartado en el que Bruno Latour presenta esta definición es más que elocuente de lo que quiero describir: “Un actor es aquello que muchos otros hacen actuar” (2008: 73). Para ajustarlo aún más al caso pilagá podríamos tomarnos la licencia de reescribirlo de la siguiente manera: “Un actor es aquello que muchos otros hacen escuchar”.

preguntas merecen respuestas, aunque por el momento se trate de respuestas parciales y provisionarias.¹²

En la lengua pilagá existen al menos tres términos para referir al sonido, estos son: *lawel*, *labiliyak* y *nsamaga*. Si bien se trata de términos que en el plano semántico pueden presentar sinonimia contextual, es posible señalar usos que delimitan esa sinonimia. Los términos *lawel* y *labiliyak* se encuentran emparentados y designan dos aspectos diferentes de las voces de las personas y los animales. El término *lawel* alude a la “voz” que sale del interior de las personas cuando éstas hablan, cantan o lloran, y de los animales cuando aúllan, balan, maúllan, cacarean, etc. También pertenece a dominios no-sonoros y puede traducirse como “vientre”—de una persona o animal—y como “centro”—de un reservorio de agua, una ciudad, del monte, etc. Asimismo aparece en enunciados que expresan el rencor o resentimiento que un sujeto genera cuando se siente agredido. Esta polisemia del término permite una mayor aproximación a su significado en el dominio sonoro: *lawel* es la voz que se genera en el vientre, órgano que para los pilagá representa el centro del cuerpo y constituye la parte más sensible y expuesta a las enfermedades y los golpes. Es decir, el término *lawel* parece designar un aspecto de la voz que trasluce el estado de ánimo del sujeto independientemente del idioma que hable.

El término *labiliyak* también puede traducirse como “voz”, aunque su uso resalta preferentemente los parámetros sonoros de la emisión que permiten identificar la particularidad vocal de cada persona. Por ejemplo, el término puede ser empleado cuando se quiere destacar la diferencia de emisión vocal que hay entre un hablante nativo del pilagá y otro que adquirió ese idioma como segunda lengua. Asimismo, se utiliza para el sonido que emiten las aves y los peces (*labiliyak sokote*: la voz de la piraña). Podría decirse que *labiliyak* aparece frecuentemente en enunciados que hacen referencia a la impresión inmediata que se tiene del sonido (por ejemplo, *ñem qatpiye da labiliyak*: sonido distorsionado). Asimismo, puede denotar el estilo de algunos géneros musicales (*labiliyak so chacarera*: estilo o “aire” de chacarera). En todos los casos, el término parece emplearse cuando se alude a la fuente sonora y a determinadas características sonoras (por ejemplo, al parámetro del timbre). Por su parte, el término *nsamaga* se emplea para designar los sonidos que producen el viento, el movimiento del agua, los instrumentos musicales y algunos objetos. A diferencia de los términos *lawel* y *labiliyak*, hasta el momento no hay evidencia de que éste se emplee para sonidos generados en los cuerpos de las personas o los animales. *Nsamaga* parece estar en oposición a otros dos que designan silencio o “ausencia”: *tochiñi* y *totelege*. Leonardo, un colaborador pilagá, explicó que el primero pertenece a la percepción auditiva y el segundo a la percepción visual. *Tochiñi* indica ausencia de sonido y *totelege* ausencia de personas o animales y, por ende, indica también ausencia sonido.

Con los tres términos los pilagá se refieren, en forma genérica, a los sonidos que perciben. Cuando las familias están sentadas alrededor del fogón y especulan mediante la audición y la información previa que poseen, sobre lo que ocurre en la “zona oscura”, estos términos—como muchos otros que codifican las cualidades sonoras y los juicios de valor que emiten¹³—tienen una presencia constante en sus discursos. Con ellos describen los movimientos que ocurren en los patios de las casas aledañas, el flujo vehicular de la ruta, la presencia de animales salvajes en las cercanías, los desplazamientos del antropólogo que casualmente los visita y muchos otros escenarios próximos. Más en el orden de las sospechas o conjeturas que en el de las certidumbres y cediendo

¹² El vocabulario pilagá sobre el sonido está siendo recabado en colaboración con Alejandra Vidal, etnolingüista especializada en lenguas del Chaco (Universidad de Formosa, CONICET). Un conocimiento exhaustivo del paradigma lexical pilagá del sonido está, por el momento, fuera del alcance de esta investigación.

¹³ Me he referido a los juicios de valor en el marco de las prácticas musicales en otro trabajo (García 2012).

a cierto impulso clasificatorio, puede proponerse que los tres términos que codifican el sonido (*lawel*, *labiliyak* y *nsamaga*) sugieren la existencia de una aprehensión y clasificación del paisaje sonoro tripartita que encierra dos dualidades. Una dualidad contrapone sonidos que provienen del interior de los cuerpos de los seres humanos y los animales (*lawel* y *labiliyak*) a sonidos provenientes de objetos y fenómenos atmosféricos (*nsamaga*). En el primer caso el agente es siempre un ser animado, en el segundo el agente puede ser también una fuerza no-animada. La segunda dualidad contrapone sonidos que provienen del interior de los seres humanos (y también animales) y están asociados a un estado de ánimo particular (*lawel*) a otros que también provienen de los seres humanos pero no necesariamente están ligados a estados de ánimo sino a particularidades acústicas de la fuente de emisión (*labiliyak*).

Del dispositivo al objeto (un breve reflexión)

Las primeras líneas de este trabajo estuvieron dedicadas a interrogar una perspectiva académica de pensar y escribir sobre los paisajes sonoros. Seguidamente intenté esbozar una vía pilagá de intervenir en, percibir y usar los paisajes sonoros: el mapeo del espacio nocturno. Ahora es el momento de cuestionar la legitimidad o validez de lo que ha sido consignado sobre los pilagá y poner sobre el tapete uno de los riesgos que corren las investigaciones abocadas a prácticas que no son fácilmente comunicables ni comprensibles mediante el lenguaje verbal, como lo es la percepción transensorial. El riesgo es, como se manifestó al comienzo, que la percepción de quien investiga y escribe ocupe el lugar de la percepción del otro, lo cual sería equivalente a concebir el paisaje sonoro en los términos en que aparece en la primera oración del libro de Schafer. Este dilema llevado al caso descrito da lugar a las siguientes preguntas: ¿qué es lo que he descrito? ¿una suerte de “paisaje sonoro nocturno pilagá”? ¿una rutina de percepción de los paisajes sonoros nocturnos limitada a las familias con las que he estado realizando trabajo de campo durante varios años? ¿o mi propia impresión del paisaje sonoro en un contexto de trabajo de campo?

Responder estas preguntas en forma certera es una empresa cercana a lo imposible. Aunque el reconocimiento de esa imposibilidad no es condición suficiente para desactivar las preguntas, puesto que en la inquietud de las preguntas no respondidas hay mucha más provocación y potencial para abrir nuevos universos que en las respuestas pretendidamente infalibles. En el escenario actual de las disciplinas humanísticas y sociales, abonado por la crítica, la duda y cierto sinceramiento—a veces resistido y dosificado—con respecto a la legitimidad o validez del saber, ya no resulta cómodo hablar de lo que miramos sin hablar del ojo que mira, hablar de los sonidos que escuchamos sin hablar del oído que escucha, ni especular sobre cómo perciben los otros sin especular sobre cómo percibimos nosotros. Ahora, esta vigilancia epistemológica que simultáneamente inquiere los objetos de conocimiento y su dispositivo de constitución¹⁴—el oído del antropólogo, sus teorías, preferencias estéticas, marcos ideológicos, condicionamientos institucionales, convenciones de representación, etc.—da lugar a una serie de atolladeros. Uno de ellos atañe a la posibilidad misma de enunciación sobre el objeto de estudio: si el objeto—en este artículo, la manera en que los pilagá mapean el espacio nocturno—es considerado una invención total y directa del dispositivo, el resultado puede ser una parálisis de la descripción del caso. Con esto quiero decir que, por ejemplo, para un investigador reverente del paradigma positivista hacer investigación pensando que su

¹⁴ El empleo del término “dispositivo” resulta un poco osado dada la proliferación de definiciones y usos que del mismo han surgido a partir de las formulaciones chomskiana (*language acquisition device*) y foucoulitana (dispositivo disciplinario, de poder, de saber, de subjetividad, etc.). Como sucede con muchos conceptos en boga que poseen múltiples orígenes y son apropiados por varias disciplinas, cada nuevo uso corre el riesgo de convertirse en un genuino aporte al vaciamiento del concepto y, por ende, a la confusión general. A pesar de ese riesgo y a falta de uno mejor, aquí uso el término para referirme a esas matrices que conjugan saber, poder y subjetividad y que como dice Gilles Deleuze constituyen “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (1990: 155).

objeto de estudio presenta tantas características como formas de observarlos se le apliquen, sería entrar de lleno en el campo de la ficción, algo completamente vedado dentro del repertorio de sus rutinas académicas. Otro atolladero, íntimamente ligado al primero, es de índole intratextual: si la escritura se aboca a presentar el escudriño simultáneo del dispositivo y el objeto, el resultado puede ser un conjunto de fragmentos difíciles de articular en un todo cohesionado y/o una enmarañada superposición de las perspectivas del observador y el observado. Quizás este artículo, como muchos otros, transite por momentos por ese camino.¹⁵

Una vez hecha la reflexión sobre la validez de las preguntas formuladas en el primer párrafo de este apartado, podemos ver ahora hacia dónde ellas nos conducen. Lo primero que debe admitirse es que, interpelado en forma directa, tal vez ningún pilagá reconozca como propia una organización de su mundo en dos zonas –una diáfana y otra oscura–, ni una tripartición del paisaje sonoro con dos dualidades, tal como fue descripta. Una manera de expresar sumariamente lo que contienen estas páginas y de ligar ese contenido tanto a los conceptos teóricos citados como a mi presencia sensible en el campo, consiste en decir que se trata de un “esbozo etnográficamente condicionado de lo que podría llamarse una práctica de la percepción transensorial pilagá”. Este esbozo fue confeccionado mucho más con fragmentos de discursos, con registros de actitudes corporales que denotaban atención y desatención, con el análisis del paradigma lexical pilagá del sonido y con experiencias compartidas de grabación en las que pude observar en qué aspectos del sonido los pilagá focalizaban la atención y cómo éste era evaluado en términos estéticos, que con el resultado de la formulación de preguntas directas sobre el tema. Por lo tanto, lo que he llevado a cabo en este trabajo fue una descripción de prácticas de la percepción a partir de una etnografía que en muchos momentos se vio amenazada por un desequilibrio, el que suele producirse entre la observación de la percepción de los otros y la percepción del etnólogo de un paisaje sonoro que ilusoriamente parece estar ahí afuera. Justamente el concepto de paisaje sonoro de Schafer mantiene activa esa dualidad, de la cual no parece haber escapatoria. Finalmente también hay que admitir que la descripción es sobre todo una especulación post trabajo de campo. En este sentido, parte de lo efectuado en este artículo ha sido describir prácticas de percepción mediante otra práctica que suele ser reductora, logocéntrica y apropiadora, cruel del sujeto que escribe: la escritura académica.

BIBLIOGRAFÍA

Arkette, Sophie. 2004. “Sounds Like City,” *Theory, Culture and Society* 21 (1): 159-168.

Barz, Gregory F. and Timothy J. Cooley (ed.). 2008. *Shadows in the Field*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Berger, Harris. 1997. “The Practice of Perception: Multi-functionality and Time in the Musical Experience of a Heavy Metal Drummer,” *Ethnomusicology* 41 (3): 464-488.

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.

¹⁵ Aunque ajeno por completo al tema que aquí se aborda, puede citarse como un ejemplo de trabajo en el cual se practica un monitoreo constante de la perspectiva del observador a la vez que se describe el objeto de estudio, el artículo de Marta Savigliano, “Jugándose la femineidad...” (2002). Excepcionalmente, a pesar de ir constantemente del observado al observador y viceversa, y de superponer diferentes momentos de reflexión, la autora logra generar un texto cohesionado y coherente. Asimismo, en el libro *Shadows in the Field* (Barz and Cooley 2008) se pueden encontrar varios trabajos que discuten y exploran ese doble monitoreo.

- . 1999. *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1990. "¿Qué es un dispositivo?" En *Michel Foucault, filósofo*, Gilles Deleuze, traducido por Alberto Luis Bixio, 155-163. Barcelona: Gedisa.
- García, Miguel A. 2012. "Una estética de la diferencia." En *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*, Miguel A. García, 25-45. Buenos Aires: Serie Antropológica, Ediciones del Sol.
- . 2015. "Tecnologías del sonido más allá de la urbe." En *Com Som. Sem Som: Libertades políticas; Libertades poéticas*, ed. Eloísa Valente. Brasil, San Pablo: Letra y Voz. En prensa.
- Kelman, Ari Y. 2010. "Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies," *Senses and Society* 5 (2): 212-234.
- Latour, Bruno. 2005. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Métraux, Alfred. 1937. "Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)," *Anthropos* 32: 171-194, 378-401.
- . 1946a. "Ethnography of the Chaco." En *Handbook of South American Indians*, vol. 1, ed. Julian H. Steward, 197-370. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- . 1946b. *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Savigliano, Marta Elena. 2002. "Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires (Una etnografía sobre mujeres que planchan y mujeres fatales del baile)," *Guaraguao* 6 (15): 64-93.
- Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World. [Exploring into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape.]* New York: Alfred A. Knopf.
- . 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, traducido por Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio.
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex.

Miguel Ángel García es Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y como Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Es Director y Editor de *El oído pensante* (publicación académica online con evaluación de pares, Caicyt-Conicet).

Cita recomendada

García, Miguel A. 2016. "Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antropólogo". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES