



Entrevista / Entrevista / Interview

Irma Ruiz. “Ese rechazo me impactó positivamente”

por Pablo Kohan (Universidad de Buenos Aires)*

Cuando Miguel Ángel García me propuso hacerle una entrevista a Irma Ruiz para *El oído pensante*, mi primer y más espontáneo pensamiento, fue el de una declinación respetuosa. Entre las muchas tareas que desarrollo, sólo algunas, y un tanto esporádicas, tienen que ver con la musicología en su sentido más estricto y dado el nivel, la extensión y las muchas honduras que caracterizan a esta publicación, se me aparecía ante mí una tarea que iba a requerir un trabajo sumamente arduo y prolongado. Pero no eran exclusivamente las cuestiones concretas de tiempo las que me movían al recelo, sino que el ámbito de acción de Irma es, esencialmente, el de la música de los pueblos aborígenes argentinos y sudamericanos. Aún cuando Irma tuvo una incidencia nada menor en el proyecto de la *Antología del tango rioplatense, vol.1* (en adelante *ATR*) y en el impulso del segundo volumen, su principal campo de actuación es el de la música de los pueblos originarios en tanto que el mío, en el estricto campo de las investigaciones musicológicas, fueron y son, mayormente, las del tango y la música popular urbana, en ocasiones muy puntuales las de las músicas de las comunidades judías argentinas y, muy recientemente, las de las formulaciones teóricas sobre la crítica musical. Sin pretender ostentar conocimientos que no poseo, podría confirmar que mis contactos con la música de los pueblos originarios argentinos se remiten, casi esencialmente, a las infinitas conversaciones que mantuvimos con Irma a lo largo de una relación que sostenemos desde hace más de treinta años y, por supuesto, de la lectura y las escuchas de sus trabajos en innumerables congresos musicológicos donde, de más está decir, siempre aprecié las certezas de sus pensamientos en presentaciones y escritos desde los más descriptivos o narrativos hasta los más teóricos, todos profundos y bien llevados adelante.

Para sumar más componentes a la idea de la excusación o el reparo, también debo señalar que cuando estudiaba musicología en la Universidad de Tel Aviv, cursé una Introducción a la etnomusicología en la cual, casi exclusivamente, nos dedicábamos a escuchar infinidad de grabaciones de músicas de transmisión

* pablo@pablokohan.com.ar



oral provenientes de las más diferentes fuentes con el objetivo central puesto en la transcripción y el análisis de esas músicas, tareas que a mí, que provenía de la práctica intensiva en el campo de la música académica y de la música popular, me fascinaban. ¿Y el contexto? Apenas lo indispensable. Es decir, exactamente en las antípodas a las concepciones que sobre las prácticas musicales se revelan en las investigaciones de Irma.

Con todo, a pesar de esos reparos iniciales, me pareció comprensible la oferta de Miguel recordando algo que Irma me dijo en algunas ocasiones, en un ámbito de intimidad, lejos de cualquier micrófono y por fuera del alcance de cualquier oído cercano. Dado que el secreto comentado personalmente no es sino una verdad narrada sin vocinglerías ni errores, creo oportuno traerlo a colación en este contexto. Irma reflexionaba y decía que, en este país, el nuestro, la Argentina, “los únicos etnomusicólogos que investigamos la música de los pueblos aborígenes somos Miguel y yo”. Y ahí comprendí, tal vez, por qué Miguel me elevó la proposición. Después de todo, desde las indagaciones e inquisiciones en la Música Popular Urbana (en adelante MPU) se pueden tender puentes con mayor facilidad hacia las investigaciones sobre (la música de) los *mbyá*, los *wichí* o los *mapuche* que desde otras regiones de la musicología.

Pero, además, hubo algo que me incentivó hacia la aceptación. Tal vez para motivarme, en aquella invitación, Miguel incluyó la palabra interpelación. Él veía como interesante que yo, desde mi “obsesión” por las cuestiones musicales y sonoras que sostengo en mis trabajos de investigación, la pudiera interpelar a Irma y que ella, por qué no, también lo hiciera conmigo. Y si bien Miguel no hizo mención a nada de todo esto, no creo aventurado también suponer que esa interpelación también pudiera hacer referencia ya no a los conceptos, metodologías o lineamientos musicológicos, sino a los conocidos reparos que yo le hago a la musicología desde una larga actividad por fuera del (estrecho) ámbito de la disciplina. Desde hace más de treinta años, en paralelo a la docencia y la investigación musicológica, que nunca he abandonado, aunque sí suspendido por interregnos más o menos cortos o más o menos prolongados, me he dedicado al periodismo musical en los medios masivos de comunicación radiales y escritos y a la gestión cultural al frente de Radio Nacional Clásica, desde hace una década. Mi siempre bien recordado Ramón Pelinski, que sabía exactamente a qué me dedicaba y qué hacía, me estimulaba diciendo que lo mío era musicología aplicada. En este sentido, el tomar distancia de la vida interior del reducido universo de la musicología argentina me ha hecho expresar no pocas críticas y, por supuesto, no escasos reparos.

Sobre esta historia personal, con la estimulante idea de las interpelaciones y atravesado por todas estas dudas, lo que me planteé, en el momento de la aceptación, fue recorrer todos los vericuetos profesionales, académicos y

fundacionales de quien yo considero que es la más notable etnomusicóloga argentina de los últimos cincuenta años, pero, al mismo tiempo, indagar también sobre sus razones personales. Irma no estudia las corcheas, los silencios o las inflexiones de la voz de un canto o las pautas de una danza de aborígenes para quedarse en ello, sino para acceder al conocimiento de paradigmas culturales, ritualidades religiosas o comportamientos colectivos. Pues bien, la idea es conversar con Irma para que ella se explaye sobre absolutamente todo lo que ella considere pertinente con respecto a su trabajo, pero a mí me queda querer saber qué es lo que la motivó a todo eso y cómo eso influyó en su vida profesional y personal.

Por último, creo que este tipo de entrevista también tendrá otro destinatario en el más que amistoso terreno de las interpelaciones ya que, intuyo que, según estas consideraciones, también Miguel Ángel García, a su manera, será exigido a tener que aceptar una entrevista que se aparte un tanto del impoluto e invicto terreno de las altas especulaciones intelectuales que caracterizan a esta publicación para posicionarla en el más pedestre y pedregoso terreno cotidiano, ése en el cual, ciertamente, esas altas reflexiones son elaboradas. Desde su primer número, *El oído pensante* es una virtuosa suma de editoriales sesudas, profundos artículos de todo linaje y perspectivas y entrevistas que son desarrolladas desde la musicología más irreprochable, la más canónica y académica. O científica, si le queremos agregar otro adjetivo. Bueno, en esta conversación, aspiro a que también aparezcan recuerdos personales, narraciones que hagan a disyuntivas institucionales y relatos de vivencias, situaciones, conflictos y emociones personales en el intento por comprender mejor a la investigadora y por descubrir, tal vez, las motivaciones y las inquietudes que movieron a Irma Ruiz hacia su tan fecunda labor.

Ahora sí, acá está la entrevista.

Pablo Kohan: Irma, conversar con vos sobre tu historia personal y el larguísimo y frondoso sendero que trazaste desde la etnomusicología a lo largo de cincuenta años sin ponerle el marco contextual a tu actividad me parecería, cuanto menos, de un reduccionismo poco atinado. Lo que yo querría es hablar con vos de todo eso, por supuesto, pero sobre la base de lo que ha sido y es la musicología en la Argentina. Creo que vos sos la persona indicada, si no la única, para recordar y dejar en claro los caminos, hallazgos y avances de la disciplina en nuestro país. Y los retrocesos, estancamientos o intrascendencias también, claro. Si bien no será sencillo ni escindir ni fusionar lo personal y lo colectivo trataremos de ir haciéndolo. Si estás de acuerdo, y no te estoy dejando demasiadas alternativas, te pediría que comiences contándome cómo fue que llegaste a la musicología.

Irma Ruiz: Primero, te agradezco el halago, pero considero que lo de la notable etnomusicóloga es una exageración. Segundo, para no crear falsas expectativas, antes de responder a tu pedido es pertinente hacer una aclaración respecto del término “musicología”. Aun cuando yo fui directora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM), debemos situar dicho término históricamente. Cuando Vega creó el embrión de lo que sería dicho instituto, en 1931, le llamó Sección Musicología Indígena, la cual en 1944 pasó a llamarse Instituto de Musicología Nativa, lo cual indica que utilizó musicología en sentido amplio. Además, esto ocurrió casi dos décadas antes de que Jaap Kunst propusiera el término “etnomusicología”. De hecho, a pesar de los dieciséis años transcurridos desde entonces hasta su fallecimiento en 1966, Vega nunca lo utilizó. Pero en esos tiempos no era extraño. Las nomenclaturas, o eran recientes o estaban en discusión. Por otra parte, a la etnomusicología le costó bastante abrirse paso en el mundo académico de Europa, y aún de los Estados Unidos, a pesar de que las investigaciones sobre músicas de pueblos originarios, allí comenzaron bien temprano. Por otra parte, volviendo al INM, recién en una reestructuración de 1972 se estableció una División Científico-Técnica constituida por un Jefe y cuatro secciones, según las músicas a estudiar: música etnográfica, música folclórica, música urbana superior y música urbana popular. Todo esto consta en el artículo 15 de su Reglamento.

Ahora sí te respondo sobre mi llegada a la musicología. Se podría decir que el primer tercio de mi vida (hasta 1965) estuvo dedicado a la música académica. Cursé nueve años en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” y obtuve el título de profesora de piano a los diecinueve años, en 1957, teniendo en la mira, como era habitual, ser concertista de este instrumento. Mi salida laboral fue dar clases como maestra de música en escuelas primarias y secundarias, lo que me permitió ampliar mi formación. Pero, a la vez, me interesó experimentar cómo eran las respuestas de los niños a las diversas músicas e intentar corregir las dificultades de algunos que sufrían por ello, con buenos resultados. Volviendo a mi formación, elegí perfeccionarme en piano con Roberto Castro y en armonía con Teodoro Fuchs. También comencé a ofrecer algunos recitales y, como premio de un concurso tuve la fortuna de vivir una experiencia inolvidable: actuar como solista del *Concierto para piano y orquesta en do menor, K.491*, de Mozart, en el Teatro Argentino de La Plata, bajo la dirección de Mariano Drago, en 1963. Un teatro y un director prestigiosos. Creo, en realidad, que fue el único concierto de los que di que realmente me satisfizo. Las críticas fueron muy buenas. Me permitió apreciar, además, cuánto más comfortable es no estar sola en un escenario, a pesar de que era consciente de la responsabilidad asumida y sabía que el público concentraba mucho su atención en el/la solista. Tenía veinticinco años y pensaba continuar en pos de mi meta, pero unos dos años después se dieron una suma de sucesos que cambiaron el horizonte. Castro decidió dejar de dar clases para dedicarse a la dirección orquestal y yo continué con quien lo sustituyó un tiempo más, pero comencé a sentir, de modo creciente, una necesidad de hacer una carrera universitaria. Me atraía leer sobre filosofía. De muy joven leía con fruición los diálogos de Platón. También gozaba con las

buenas obras de ficción. El mundo de la música clásica no me era suficiente, aunque concurría a conciertos y me gustaba asistir a los ensayos de orquestas sinfónicas, necesitaba vivir otras cosas. En ese momento, leí en un diario que Jorge Novati, que había sido compañero mío en el Conservatorio, ofrecía una conferencia sobre la música de los aborígenes y me llamó mucho la atención. Posteriormente supe, por propia experiencia, que era norma del INM dar una conferencia cada vez que se retornaba de un trabajo de campo para comunicar lo que se había hecho y para hacer escuchar algunas de las músicas registradas. Pero lo primero que me pregunté al leer el anuncio fue cómo serían esas culturas y esas músicas. La conferencia finalmente no se hizo, pero me comuniqué con él y nos reunimos. Me contó que estaba en el Instituto Nacional de Musicología y me habló de Carlos Vega, lo que me llevó a asistir a una conferencia suya. Ésa fue la única vez que vi a Vega. Previamente no tenía la menor idea de la existencia de nada de eso y cuando Novati me dijo que, prontamente, iba a viajar a Neuquén para investigar sobre la música de los Mapuche, me ofrecí a ir con él. Eso fue en enero de 1966, hace cincuenta y un años. Pero no fui como mera acompañante. A pesar de no haber tenido experiencias previas, logré relacionarme muy bien con las personas que entrevistábamos y colaboraban con nuestra tarea. Me interesó tanto conocer a los *mapuche* que trabajé intensamente, dentro de mis posibilidades, en especial sobre los instrumentos musicales, pues, como primera aproximación fue lo que me resultó más accesible. En fin, desde el vamos, el trabajo de campo y la investigación me atraparon intensamente. Yo sentí que algo muy personal e íntimo me había sucedido. Con referencia a esta vivencia tan individual, hace unos días leí algo sobre el método etnográfico en un prestigioso diccionario con lo que me sentí identificada. Partiendo de que “el campo” es el “laboratorio” del etnólogo –o etnomusicólogo, agrego yo–, afirmaba que está en su vocación “salir al campo”, hasta el punto de que el “primer campo” ha llegado a ser el *experimentum crucis* que decide una carrera, revistiendo así un carácter iniciático, antes o al regreso de la partida. No sé si llamar a ello vocación, pero es lo que a mí me sucedió. Trabajar con grupos humanos culturalmente distintos al mundo de quien investiga, exige una disposición especial para afrontar las dificultades de diverso tipo que acarrea. Requiere un profundo respeto por el otro, así como sensibilidad para abrirse a cosmologías ajenas. No todo lo que queremos saber halla respuestas inmediatas.

PK: Vos venías de Mozart, de Beethoven y de Bartók y te encontraste con otro tipo de cuestiones en las cuales la música tenía que ver mucho más con lo social, lo comunitario, lo humano que con lo estrictamente sonoro. ¿Te costó dejar de lado un mundo de pura música? ¿El paso fue instantáneo o coexistieron ambas carreras?

IR: A decir verdad, no me costó nada, a pesar de la distancia sideral entre ambos mundos. Puede ser que, en mí fuere íntimo, yo supiera que mi edad –tenía veintisiete– era uno de mis límites para alcanzar un alto nivel en el campo de la interpretación musical, pero

además vi en este otro campo un camino distinto a transitar. Era ver la música desde otras perspectivas. En todo esto, además, se dieron otras sorpresas. En primer lugar, me sorprendió gratamente saber no solo que los pueblos originarios que en el medio educativo se decía que habían desaparecido, existían en mi país, sino también que sus músicas no tenían nada que ver con las de mi historia. También se me reveló patente la burbuja –en materia de músicas–, en la que se vive en los conservatorios y en el circuito de difusión de la llamada “música culta”. En suma, me surgió la necesidad de saber acerca de sus universos musicales, saber el cómo, el cuándo y el porqué de sus prácticas musicales y de sus vidas. Desde ese momento, mi ambición fue ir al lugar donde ellos estaban y hablar sobre todo ello. Digamos, ir a las fuentes de primera mano.

PK: De esa primera experiencia, ¿cómo avanzaste hacia un ordenamiento formal? Dicho de otra manera, ¿cómo llegaste concretamente a ser una etnomusicóloga?

IR: Cuando volvimos de ese viaje a Neuquén decidí estudiar antropología e inscribirme en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires apenas se abriera la inscripción. También había contemplado la posibilidad de cursar la Carrera de Musicología de la Universidad Católica Argentina, que era la única universidad que tenía esa carrera en el país. Pero cuando leí los contenidos del programa, me encontré con que solo había dos materias relacionadas con lo que a mí me interesaba. Ahí estaban, solitarias, Folklore musical argentino y Etnomusicología. Materias que, verosímilmente, habría propuesto Vega cuando se diseñó el programa, pues fue una división que él y su destacada discípula Isabel Aretz sostuvieron siempre. No lo dudé y me inscribí en la UBA. Además, yo prefería estudiar en una universidad pública. Lamentablemente, después de cursar el primer cuatrimestre, en el que tuve, por ejemplo, como profesor de Introducción a la Filosofía a Risieri Frondizi, vino el infame atropello de los militares que se conoce como la “noche de los bastones largos”, y todo cambió, pero había que seguir. Ahora bien, de más está decir que hubiese querido cursar una carrera de etnomusicología y que la de antropología no me “convirtió” en etnomusicóloga ni mucho menos. No obstante, me parece que es conveniente aclarar que la inexistencia de esa carrera específica no era solo en Argentina. No fueron pocos los etnomusicólogos estadounidenses de mi edad, y algo más jóvenes aún, prestigiosos, que debieron unir una carrera de música con otra de antropología para desarrollar sus investigaciones. No olvidemos que la formación musical suele comenzar muy temprano y lleva mucho tiempo entrenar el oído. La carrera me iba formando teóricamente, pero la etnomusicología no formaba parte de su programa por lo que, dentro de mis posibilidades, me ocupé de leer textos del área, bastante escasos en las bibliotecas. Al mismo tiempo me fueron surgiendo contratos en el INM que me permitieron hacer trabajos de campo, algo que a la institución le interesaba, entre otras razones, para nutrir su archivo sonoro. Antes de cada campaña destinaba bastante tiempo a la lectura de lo que se había escrito sobre el grupo humano que iba a estudiar. Si bien no era un material numeroso,

era imprescindible e interesante. El *Handbook of South American Indians* fue de mucha utilidad.

PK: Irma, estamos en 1966. No te voy a pedir que me traces un panorama sobre la musicología argentina en su totalidad porque tu ámbito ha sido siempre el de la etnomusicología. En ese sentido, me gustaría que me cuentes, de un modo muy general, cómo era el mundo de la etnomusicología en aquel entonces, quiénes estaban, cómo trabajaban, qué tendencias había en ese tiempo.

IR: Tus preguntas dejan entrever que te estás imaginando una intensa actividad y muchas personas trabajando en el área. Ya hubiera querido hallar una institución constituida por numerosos investigadores de quienes aprender. Lamentablemente, la situación era radicalmente inversa. Hay que recordar que, aún sin una fundación formal, como era habitual en esos tiempos, el INM fue una creación de Vega. Él lo dirigió hasta su muerte y marcó, con su inmensa actividad, las líneas de la investigación etnomusicológica de su tiempo, en lo que al ámbito criollo concierne. La década de los cuarenta parece haber sido la más fructífera de la institución en cuanto al número de discípulos, casi una decena, incluyendo algunos extranjeros que obviamente no tuvieron cargos estables. Los más destacados fueron Isabel Aretz, el uruguayo Lauro Ayestarán, la boliviana Julia Elena Fortún y el venezolano Felipe Ramón y Rivera quien, más adelante, se casaría con Aretz. Esta, fuertemente enfrentada con Vega, se fue a Venezuela en 1952, y en 1970 creó el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, continuando con la división que estableció Vega. La tarea de este fue ímproba y admirable. Nadie lo precedió en la investigación del área y fue capaz de desarrollar una obra descomunal. Pues bien, injustamente, en el ámbito al que pertenecía el INM nunca logró un reconocimiento a su tarea ni al área ni a la institución que fundó. Esto Vega lo hizo público muchas veces con la contundencia que lo caracterizaba. Lo cierto es que cuando Vega falleció, el 10 de febrero de 1966, el único investigador que había en el INM era Jorge Novati. El resto del personal eran dos empleados administrativos. Fue triste vivirlo y lo es ahora recordarlo, pero esa era la realidad. Más penosa aún, si tenemos en cuenta que hasta entonces el INM concentraba toda la actividad. Pero es interesante ver adónde condujo ese ninguneo del INM. Vega, harto de esa situación y agradecido a la UCA por haberlo incorporado como profesor de la Carrera de Musicología, legó a esta institución privada su importantísima biblioteca, documentos, música escrita, discos, muebles, artefactos, derechos y otros elementos con la condición expresa de que se creara un Instituto de Musicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Por supuesto, rápidamente se creó el Instituto en la UCA. Fue el 14 de abril de 1966, cuando se cumplía el 68° aniversario del nacimiento de Vega. Es comprensible que, con el panorama trazado, él diera por acabado el INM con su muerte, aun cuando allí estaba archivada toda la documentación sonora, fotográfica y escrita de su puño y letra, desde su primer viaje de investigación, en 1931, hasta el último, de 1965. Aunque en

la superficie parezca paradójico, el que fue creciendo a pesar de los obstáculos fue el instituto oficial, pues a una institución privada no necesariamente habría de interesarle poner dinero en un instituto de investigación que no le generaría ganancias. El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, como finalmente se llamó el de la UCA, sin fondos para pagar personal, fue subsistiendo merced a la existencia de la ex biblioteca de Vega y a una publicación periódica, surgida once años después de su creación, en 1977. Aunque el IIMCV ha organizado cursos y congresos, nunca funcionó con una estructura estable de investigadores.

En 1985 se publicó un capítulo sobre la etnomusicología, que me vi forzada a aceptar escribir para la Sociedad Científica Argentina. Formó parte del tomo dedicado a antropología en una serie sobre “Evolución de las ciencias en la República Argentina”, a la que remito, porque aquí solo mencionaré dos puntos que están ligados y que provienen de la puja de décadas pasadas en determinar quién inició las investigaciones del área. El primero consistió en señalar la diferencia entre recopilar músicas con fines de recolección o de difusión para espectáculos, algunos adecuando las canciones de los campesinos a los oídos de la élite porteña, armonizándolas para canto y piano –como lo hizo Manuel Gómez Carrillo–, y tomar registros de campo para estudiarlos y analizarlos como hizo Vega. El segundo, consecuencia del anterior, fue afirmar, y lo sigo sosteniendo, que el primer etnomusicólogo argentino fue Carlos Vega. Aunque él nunca haya utilizado el término, a nadie se le ocurriría afirmar en estos tiempos que el campo de la etnomusicología abarca exclusivamente las músicas de los pueblos que Vega llamaba “primitivos”. Increíblemente, hay quienes, desde la musicología histórica y la popular, siguen aferrados a esa antigualla. De allí que, a pesar del interés de la etnomusicología por incorporar los estudios de música popular en su campo, siempre hubo rechazos, aunque la eclosión de estos últimos hizo surgir un área aparte. Si la confusión la produce el prefijo “etno”, propongo escuchar a John Blacking cuando, en *How musical is man?* de 1973, afirma que en la mayor parte de los conservatorios no se enseña sino una especie particular de música étnica, y que la musicología es en realidad una musicología étnica. En otras palabras, toda música procede de un contexto sociocultural determinado al que representa en alguna medida. Un ejemplo internacional de apertura al respecto lo ofreció el *International Folk Music Council*, creado en 1947, cuando en 1981 pasó a denominarse *International Council for Traditional Music*. Fue así que el *Yearbook of the International Folk Music Council*, volumen 12 (1980), pasó a llamarse *Yearbook for Traditional Music*, en el volumen 13 (1981). Más amplio aún es el concepto actual de la *Society for Ethnomusicology*, cuando en la presentación que hace de su tan prestigiosa revista *Ethnomusicology*, nos habla de que su objetivo es “*the dissemination of knowledge concerning the music of the world’s peoples*”.

Para completar la respuesta a tu pregunta, cabe agregar que etnomusicología no ha sido el único término que Vega fue reticente a usar. En los títulos de sus libros se puede apreciar que para las danzas y canciones que estudió, usó más el adjetivo “populares”, que folklóricas, lo que lo llevó a tener que aclarar que no abarcaba toda la música

“popularizada” sino “la folklórica, vigente o extinta”. Además, fue una época de pujas disciplinares, donde el tema de las nomenclaturas era muy controversial. Tiempos en que se trataba de establecer límites sobre nuevas “ciencias”. Por qué si no el título de Vega, en su gran libro de 1944: *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, ensayo que daría lugar al libro homónimo de 1960, en el que no habla nada sobre música. Ahora, en cambio, las fusiones campean. No obstante, siempre hay ideas subyacentes a estas divisiones. La tajante separación que se hacía entre etnomusicología y folklore, estaba basada en la consideración de que la primera se ocupaba de las músicas de “los pueblos sin historia”. O sea, sin historia escrita y excluidos por los nacionalistas de la historia argentina. No así los campesinos, unos por ser europeos o tener algún ancestro europeo y otros, cuya transculturación temprana los condujo a abandonar u ocultar sus lenguas y a sustituir su religión por el catolicismo, a veces con procesos sincréticos. Estos sí eran dignos de formar parte de esta historia. La paradoja es que ahora, debido a los cambios introducidos en la Constitución Nacional de 1994, se les reconoce a los pueblos originarios su pre-existencia en el territorio al fundarse la nación y, entre otros derechos, la posibilidad de recuperar sus tierras. No creo que haya un solo descendiente de sus “informantes” que no esté luchando actualmente por ello. Ha habido centenas de procesos de etnogénesis en estos tiempos. Interesante para reflexionar, ¿no?

PK: Irma, volvamos al INM.

IR: A Vega lo sustituyó Bruno Jacovella, quien provenía del Instituto Nacional de la Tradición. Era un nacionalista muy católico, autodidacta, culto, con escasos conocimientos musicales, cuya dirección estuvo lejos de ser positiva para el INM. Fue así que unos años después de la reestructuración de 1972 que mencioné, permanecíamos Jorge Novati, como Jefe de la División Científico-Técnica, y yo, como Encargada de la Sección Música Etnográfica. En las otras secciones hubo deserciones y algunos ingresos, pero la estructura de 1972 se fue desvaneciendo. Novati fue el primer investigador del área musicológica que ingresó a la Carrera del Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, a comienzos de los años setenta. En 1983 fui yo la segunda ingresante del área en el CONICET, institución que, junto con el INM, subsidió un alto porcentaje de nuestras investigaciones etnomusicológicas durante décadas.

Novati falleció el 5 de marzo de 1980, a los cuarenta y dos años, y en diciembre me ascendieron a Jefa en su reemplazo, aunque seguí cumpliendo funciones en la Sección Música Etnográfica. El INM fue y sigue siendo una institución numéricamente pequeña. Considero que todo hubiese sido distinto si hubiese pertenecido al Área de Ciencia y Técnica. Pero no hay que olvidar que se inició en 1931 como una Sección del Museo de Ciencias Naturales, del que recién se independizó en 1948, y pasó a llamarse Instituto de Musicología. También hubiese sido distinta su historia, si la Carrera de Musicología, que comenzó en la UCA en 1958, hubiese pertenecido a la Universidad de Buenos Aires, en

lugar de formar parte de una institución confesional y ultra conservadora.

PK: No querría dejar pasar la ocasión de recordar que yo le hecho críticas a Vega y a su teoría sobre el origen del tango en función de que, considero, hizo primar una necesidad ideológica de encontrarle una hispanidad o europeísmo genéticos al tango en lugar de haber apelado a un estudio más desideologizado. No sé si es un baldón en su formidable producción, pero el haber forzado el estudio para orientarlo hacia un resultado determinado le hizo formular una teoría bastante endeble sino francamente arbitraria. ¿Estás de acuerdo con esta consideración?

IR: No sé si acuerdo con decir que hubiese apelado a un discurso desideologizado, pues creo que la ideología no necesariamente debe hacernos perder el rumbo. Por el contrario, creo que hay que saber aceptar cuando se da el caso de que lo que está a nuestra vista no condice con nuestras expectativas. El eurocentrismo y el etnocentrismo, en general, han sido y son muy dañinos. Una cosa es que no tengamos la capacidad de aceptar los escollos que se interponen en nuestro camino interpretativo y otra bien distinta es hacerse cómplice del fraude. Para situarnos en el eurocentrismo, comenzaré por recordar lo que Jacovella me dijo una vez, cuando estábamos investigando las primeras décadas del tango: “¿Ud. no creerá que el tango nació en Argentina?” Y yo le respondí: “Por supuesto que sí. Al menos en el área rioplatense”. Y le reproché: “Ud., como buen ‘nacionalista’, cree que todo vino de Europa”. Si bien con ideologías algo diversas, Jacovella compartía con Vega el eurocentrismo. La meta era rastrear el origen europeo de todo lo cultural, y si no existía, inventarlo. Vega tenía una necesidad imperiosa de demostrarlo en todas las prácticas musicales que estudiaba. Si bien esta orientación se puede considerar como una característica propia de los nacionalismos liberales de la época, no hay que olvidar que la escuela histórico-cultural a la que adhirió –quizá por esto mismo– era difusionista y sostenía que cada producto cultural tenía origen en un único lugar del mundo y de allí se difundía. Y ese origen cuál iba a ser sino Europa. Por todo o parte de ello, Vega entraba en contradicciones, especialmente cuando tenía que tratar sobre el sistema tritónico del noroeste, el de las coplas o bagualas del área diaguita, vitales hasta la actualidad. Él admitió que la gama sonora era precolombina, pero esto no le cerraba porque, contrariamente al sistema pentatónico incaico, no provenía de una de las entonces llamadas Altas Culturas. A esto se le sumaba esa paupérrima idea evolucionista, que sostenía que, a medida que los seres humanos se desarrollaban mentalmente, sus músicas tenían mayor número de sonidos. Por ello consideraba que, habiendo músicas pentatónicas en el área, la tritonía suponía un retroceso. Como en el territorio argentino no surgieron imperios como el Inca o el Azteca, se les negaba a nuestros aborígenes la capacidad para crear algo, lo que fuere. Directa o indirectamente sostenían que solo sabían imitar. A lo sumo se vieron compelidos a admitir la evidencia de que existían sellos locales.

Quizá te llame la atención saber que, tanto la historia de la etnomusicología mencionada,

donde por supuesto le dediqué unas páginas a Vega, como el artículo para los *Cuadernos de Música Iberoamericana* del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, a los cien años de su nacimiento, en 1998, y el capítulo del libro *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, en 2015, de Gourmet Musical, fueron escritos a pedido de los editores. En otras palabras, nunca decidí por propia voluntad escribir sobre Vega, porque sé cómo se reciben las críticas serias cuando se trata de vacas sagradas. Una vez puesta en la situación, analicé críticamente las teorías a las que adhirió y su metodología, como ocurre habitualmente en el ámbito científico con los investigadores respetables. Lo cierto es que yo nunca hubiese escrito de propia voluntad una historia de la etnomusicología, máxime cuando necesariamente debía incluir a Novati y a mí, aunque lo hice críticamente. Pero cuando me fue solicitada me pregunté quién podría escribirla y no hallé ningún nombre en este páramo. Incluso muchos asuntos que estoy dando a conocer en esta entrevista son desconocidos para quienes no trabajaron en el INM.

PK: Yo creo que deberíamos ver esa necesidad perentoria de un ADN europeo y más estrictamente español y católico, en lo que fue el contexto de la Argentina posterior al Centenario. En el país, con las oleadas de inmigrantes que arribaban y los conflictos sociales que desembarcaron con ellos, para los estamentos oficiales asentados en Buenos Aires se tornó perentorio promover el establecimiento de una identidad argentina que estuviera despojada de cualquier elemento criollo, africano o aborigen. Y Vega asumió como propia esa necesidad de dotar de europeidad a las músicas argentinas que estudiaba.

IR: No sé si Vega era católico, pero no se encuadra dentro de los nacionalistas católicos, como sí Jacovella. En cuanto a su eurocentrismo, considero que esa teoría exótica sobre el origen andaluz del tango es una mancha en la historia de Vega que, por otra parte, insisto, fue virtuosa.

PK: Las tareas de Novati y las tuyas, ¿eran siempre en conjunto? ¿Qué tipo de tareas realizaban?

IR: Lo que más hemos compartido han sido trabajos de campo y algunas publicaciones sobre estos. En los comienzos, 1966 y parte de 1967, hicimos cinco viajes juntos, cuatro encarados como prospecciones, a fin de determinar en dónde y con quiénes teníamos mejores posibilidades de trabajar, porque las carencias de datos de todo tipo eran enormes. Hubo un quinto viaje que fue continuación de otro anterior. Recién en 1967 y 1968, se hizo el Censo Indígena Nacional. Por consiguiente, hasta que no se publicó, no había datos de dónde se hallaban, del número, de nada. Teníamos que ir a tientas y buscar personalmente los lugares en que habitaban. Pero antes de continuar tengo que hacer una salvedad. Siempre tratamos de elegir asentamientos lo más lejanos posibles de los pueblos. Éramos conscientes

de que se estaban produciendo importantes transformaciones y queríamos tomar registro de sus músicas tradicionales antes de que fueran sustituidas. Esto se advertía en el área chaqueña, que fue la elegida después de las prospecciones. Era un tema inevitable de la época, aunque nosotros nunca sostuvimos que los pueblos originarios iban a desaparecer, como muchos antropólogos de América latina. Y hoy están más vitales que nunca, pero lo sucedido en esa zona demostró que no estábamos equivocados, pues fue en el Chaco donde se produjeron las mayores transformaciones, debido a la adopción de una versión del pentecostalismo que ellos llaman “Evangelio”. La asociación de las prácticas musicales con su sistema cosmológico es tal, en todos los pueblos originarios, que cuando se producen cambios al respecto, es imposible que no se repliquen en dichas prácticas. Las músicas registradas por Novati y por mí entre 1965 y 1972, juntos o separadamente, han desaparecido por completo. Así lo comprueban las investigaciones de Miguel García entre los *wichi* y de Silvia Citro entre los *toba/qom*, a partir de los años noventa, aun cuando quedan resabios de las mismas en las nuevas músicas. Y hoy es posible compararlos porque existieron registros antes y después de esa adopción. Sería excelente que en todos los casos se pudiera contar con registros separados por 30 ó 40 años. No ocurrió nada semejante en otros grupos. Por supuesto, no corresponde tomar en cuenta adscripciones protestantes o católicas de familias aisladas que las habrá. Me estoy refiriendo a una transformación masiva que cuenta con mucho control social. El “Evangelio” hizo desaparecer todo lo relacionado con prácticas musicales previas. En 1969, fui a un lugar fronterizo de Salta donde residía un grupo de *chorote*, y estos me contaron que para poder seguir practicando sus danzas o la terapia shamánica –pues ya entonces se hallaban sometidos a los protestantes–, se metían bien adentro del monte para “robarle” –esa fue la expresión– a la Pastora. Es decir que debían ocultarse en el monte para disfrutar de sus danzas. También recuerdo que Novati y yo llegamos a enterarnos en un paraje de Formosa, cercano a Salta, en 1972, que se organizaban ceremonias en las que tenían que hacer entrega de sus instrumentos musicales al Pastor, como prueba de que abandonaban sus prácticas musicales tradicionales. Es decir que ya se estaba extendiendo el poder de los protestantes, quienes les ofrecían algún espacio para ocupar a cambio de ese abandono; no en propiedad, por cierto. No ocurrió algo semejante entre los *mapuche*, debido a que la mayoría de sus músicas tradicionales están confinadas al ritual anual de fertilidad *ngillatún*, de tres días de duración. La excepción son los cantos sagrados femeninos, *tayil*, que se entonan allí y en circunstancias privadas, cuya relación con los ancestros harán difícil o imposible su desaparición. Menos aún ocurrió con los *mbyá*, que aún hoy conservan sus rituales ocultamente, cuyos cambios tuvieron lugar hace siglos y permanecen, con algunas adecuaciones, por cierto.

A fines de 1967, obtuve una beca de seis meses del Fondo Nacional de las Artes, y permanecí tres de ellos en la Puna jujeña. Hasta 1971 hicimos trabajos de campo juntos. Novati y yo nos habíamos casado en 1966, y en 1969 nació nuestro hijo Marcelo. Al comprobar que lo afectaban nuestras ausencias decidimos viajar por separado, a partir de

1972, año de mi último trabajo de campo en la zona chaqueña. De allí en más, todas fueron investigaciones propias de cada uno, excepto en cuatro oportunidades en 1977 y 1978, que fuimos con nuestro hijo a Bolivia, Misiones, Perú y Ecuador. En septiembre de 1979 Jorge se enfermó gravemente y murió en marzo de 1980. Apenas cuatro meses después de ello, viajé con Marcelo a Misiones, pues tenía una beca importante del CONICET y tuve que cumplir con una investigación de campo prevista en mi plan. La verdad, en términos estrictamente personales, no fue fácil. Posteriormente encaré dos proyectos nuevos, mientras continuaba mi ardua y perseverante investigación con los *mbyá*, el pueblo más remiso a informar de todos con los que trabajé. Uno de esos proyectos, financiado por la Organización de Estados Americanos, tenía como objetivo tratar de comprobar si existía o no un sistema musical *guaraní*, a partir de una idea que sostenía Kilza Setti, etnomusicóloga y amiga brasileña que también se dedicó a los *mbyá*. Aunque yo era escéptica al respecto, me propuse comprobarlo mediante trabajos de campo en Bolivia con *chiriguano* –hoy *ava-guaraní*– *guarayú* y *sirionó*. Esta experiencia me permitió comprobar su inexistencia. Si bien no creo que alguna vez haya existido ese universo compartido, las diferentes situaciones históricas vividas por cada grupo alteran esta comprobación. No hubo ni una mínima señal de que compartieran algo de sus prácticas musicales. Es más, a esta altura de mi experiencia con tantos grupos y atendiendo a ciertas afirmaciones de colegas antropólogos, a pesar de que fui ampliando el estudio de muchos otros aspectos antropológicos de los grupos humanos estudiados, me atrevería a decir que, si hay algo que distingue a cada uno de estos, es precisamente sus músicas.

PK: Si yo me remito a esos años, antes de orientar las investigaciones hacia lo contextual, por decirlo de un modo muy general, hubo dos ponencias que los muestran a los dos muy ligados al estudio de las manifestaciones musicales en sí mismas. En el Congreso Internacional de Americanistas, de 1966, en Mar del Plata, Jorge Novati presentó una comunicación cuyo título era “Constantes rítmicas, tonales y morfológicas en las expresiones musicales de los grupos aborígenes del Chaco argentino” y vos un artículo sobre la vigencia del arco musical en la organología etnográfica argentina.

IR: Como te das cuenta, seguíamos por el camino que había transitado Vega. Recién comenzábamos y estudiábamos la música y los instrumentos. Faltaban los protagonistas. Pero no habría de ser por largo tiempo, al menos en lo que se refiere a la inclusión de los actores. En un principio, registrábamos en cintas magnetofónicas las músicas, las transcribíamos y analizábamos cuidadosamente, y si bien no abandonamos estas tareas, ya en 1967 comenzamos a preguntarnos qué debíamos añadir a estas prácticas para penetrar en el conocimiento de su cultura y su sociedad. Era evidente que un análisis de las músicas en sí mismas no nos iban a dar las pistas para entender sus prácticas musicales y los propósitos que cumplían. Todos los parámetros utilizados pertenecían a nuestra cultura, no a las de ellos. Lo que nosotros buscábamos era acercarnos a su modo de pensar las músicas, a sus

conceptos. Y no es que les quitábamos semántica a las músicas, sino que esa semántica, como la de las palabras, no es aislable. Cabría preguntarse qué semántica y significativa para quién. Daré dos ejemplos del área chaqueña, que concentraba y concentra la mayor densidad de población originaria. Allí trabajamos con *toba/qom* y *pilagá*, de la familia lingüística *guaycuru*, y *wichí*, *chorote* y *nivaklé*, de la familia lingüística *mataco/maka* (con el último también en Paraguay), en busca de ese acercamiento. En principio, partamos de reconocer que agrupamos bajo la denominación de música un universo complejo y variadísimo, para el cual ellos no tienen un término en sus lenguas que lo represente. Una característica muy marcada en los chaqueños era la de atribuir a las distintas prácticas musicales circunstancias y objetivos precisos: para iniciación femenina, para la fiesta de la algarroba, para cazar, para hacer llover, para detener el viento, para curar la picadura de víbora, entre muchos otros fines, como las famosas listas que aparecen en los viejos libros de etnología. Pero no es como se ha dicho despectivamente, que carecen de capacidades de abstracción sino porque las denominaciones de cada una de las diversas prácticas que nosotros calificamos de musicales, aludían a algo que caracterizaba esa práctica y que nada tenía que ver con otra práctica. Los términos para cantar/canto están en todas las lenguas, y danzar/danza, en la casi totalidad, pero no siempre se relacionan los cantos propios de un contexto X, con los cantos propios de un contexto Y, por el hecho de ser cantos, si sus objetivos son disímiles. Unos y otros tienen sus propias condiciones, protagonistas y finalidades, cuya unión o comparación les era impensable. Necesitábamos indagar al respecto e ir desentrañando sus valores. Pero poco a poco fuimos descubriendo diferencias interesantes entre sus percepciones y las nuestras, hablando en un sentido general. Un ejemplo *chorote*, siempre referido a los tiempos pre-evangélicos: si dos personas cantaban una misma melodía, pero tenían un timbre de voz diferente –como es habitual–, este rasgo, del que nosotros hacemos caso omiso, producía que ellos las recepcionaran como distintas. Efectivamente, suenan distinto. Es decir que, en contraposición con nuestros valores perceptivos, la diferencia tímbrica se colocaba por encima de la igualdad melódica. Desconozco si esto se conserva. Otro ejemplo semejante, en este caso en canciones shamánicas de los *wichí*, fue cuando descubrimos que no siempre eran melodías diferentes las que se hacían con diversos fines, pero eran percibidas como distintas porque se tenía en cuenta la intención, revelada por el contexto. Es decir que, en ejemplos de este tipo, la intención prevalecía por sobre la identidad de la melodía, en cuanto gama y sucesión sonora. Por cierto, estos ejemplos en los que el timbre de voz o la intención del shamán colocan en un segundo plano la paridad melódica, advierten sobre muchos supuestos etnocentristas y complejizan el análisis musical. De cualquier modo, estas músicas no hallan sentido si no se logra conocer su cosmología, su visión del mundo y los personajes poderosos del mismo, sus conceptos de persona, de la vida y de la muerte, entre otros aspectos que rigen su pensar y su diario vivir en comunidad y en familia. En definitiva, ya en aquella época nuestro enfoque apuntaba a tratar de ver sus prácticas “desde el punto de vista del nativo”, en lo posible. Es decir, poder explicar la inserción de las prácticas

musicales en esa sociedad en la cual tenían lugar y no solamente las músicas en sí.

PK: Ya dijiste que les faltaron maestros. Pero más huérfanos pueden haberse sentido cuando ya ni el modelo de Vega les era útil, habida cuenta de que no era la música el objetivo central de las indagaciones. ¿Cómo orientaron la actividad?

IR: Con muchos trabajos de campo e innumerables dudas en nuestro haber, así como dificultades para acceder a la bibliografía extranjera, nos fueron útiles algunos aspectos de la propuesta de Marcelo Bórmida, arqueólogo devenido en etnólogo, quien en 1968 propuso un método fenomenológico de investigación. De este tomamos aquello que coincidía con nuestro propósito de situarnos en las problemáticas de los distintos pueblos originarios y sus propios conceptos, tratando de incorporar los aspectos vivenciales de las prácticas en estudio. Posteriormente las fuentes provendrían de la etnomusicología.

PK: ¿Cuántos viajes de campo hiciste? ¿Con qué comunidades trabajaste?

IR: En total fueron 34, con 16 etnias diferentes de tierras bajas y grupos andinos. Las estadías se extendían de uno a dos meses en cada caso, salvo dos o tres circunstancias especiales. Hice veintitrés en Argentina con *mapuche*, *wichí*, *chorote*, *chulupí/nivaklé*, *toba/qom*, *pilagá*, *selk'nam/haus*, *mbyá*, *chiriguano* y poblaciones mestizas de Iruya, Abra Pampa, Cochino y Yavi. En siete oportunidades viajé a Bolivia para estudiar la música de los *chiriguano*, *guarayú*, *sirionó*, *chiquitano*, y dos breves con fines documentales: el carnaval de Oruro y la Fiesta Patronal de Moxos. El resto de investigaciones de campo en el exterior fueron dos en Paraguay, con *nivaklé*, *angaité* y *ayoreo*, uno en Perú, con los *bora*, y uno en Ecuador, con los *secoya*, ambos de la Amazonia.

PK: Para alguien que, como vos, ha frecuentado tantas comunidades de pueblos originarios, ¿existe algún punto de contacto universal o válido para reunirlos en un colectivo único? ¿Es apropiado hablar de un pasado histórico similar o, en función de esta premisa, de un presente con puntos de contacto en común?

IR: A la primera pregunta, te respondo no. Por cierto, todos comparten el haber sido despojados de sus derechos desde los tiempos de la conquista y colonización, y en la defensa de los mismos pueden constituir un colectivo, pero no en el sentido de tu pregunta. Un colectivo único no lo veo realizable, porque sería desconocer la riqueza representada por esa suma de pueblos originarios. Por supuesto existen planos de análisis que requieren hacer tabla rasa de la diversidad y pueden ser de mucho interés, pero eso es posible si se cuenta con etnografías previas. Aprovecho la pregunta para aclarar algo respecto de otra pregunta,

ésta en la que hablé del área chaqueña en Argentina. En principio, señalé que esos grupos pertenecían a dos familias lingüísticas, porque eso es algo que plantea diferencias básicas. Pero aun dentro de una misma familia, la diversidad era interesante; especialmente en las concepciones cosmológicas que se expresaban en las prácticas shamánicas, por ejemplo. Hemos registrado largas sesiones de terapia *wichí*, *chorote* y *nivaklé*, de características muy disímiles, por ejemplo, musicalmente. En la de *wichí* eran tres shamanes, dos hombres y una mujer, que danzaban alrededor del enfermo adicionando simultáneamente cada uno su canto. Uno de ellos succionaba las partes dolientes del enfermo para extraer la enfermedad. El registro de sus músicas es excelente y pone en evidencia su independencia auditiva. En las terapias *nivaklé* y *chorote*, en cambio, no se danzaba; un solo shamán cantaba largas horas sentado en la posición del Buda, en busca de recuperar el alma que había sido raptada. Cada instancia de esa búsqueda, en el caso *chorote*, era una canción distinta. También difería la terapia de los *toba*, basada en cantos y succiones. Cada una de esas sesiones eran luego explicadas y sus contenidos, muy variados. No obstante, debo señalar que, por cuestiones históricas infames de explotación por parte de los ingenios azucareros de Salta y Jujuy, adonde se llevaban en camiones cantidad de familias de Formosa y Salta para la zafra azucarera, se produjo un cierto proceso de homogeneización, pero a nivel de las prácticas extra shamánicas y de los jóvenes. Por ejemplo, cuando año a año los reunían en algún ingenio, los jóvenes *toba* y *wichí* bailaban conjuntamente las danzas nocturnas corocirculares, según pudimos presenciar Novati y yo en 1967, en el ingenio de San Martín de El Tabacal, donde además la explotación saltaba a la vista. Allí, los *chiriguano*, por ser horticultores, tenían residencia permanente y un estatus superior a todos los mencionados, que eran de tradición cazadora-pescadora-recolectora. Por último, una prueba más que revela el interés de ellos por marcar sus diferencias para no perder su identidad, es que cuando nos cantaban espontáneamente alguna canción de otro pueblo, que conocían por haberlas compartido, nunca dejaban de aclarar a qué grupo pertenecía la canción. Todo lo relatado ocurrió en el área chaqueña, donde había mucha mano de obra barata para los blancos, como nos dicen, aunque en todo el país trataron de explotarlos de un modo u otro. Finalmente, digamos que, en líneas generales, las diversidades son mayores entre pueblos que pertenecen a distintas familias lingüísticas, un modo usual de clasificación. No obstante—aunque quizá esta sea la excepción que confirma la regla— hay un ejemplo contrario a esta afirmación. Es el caso de dos pueblos de la familia lingüística *tupí-guaraní* que conozco bien: los *mbyá* y los *áva-guaraní* o *ex-chiriguano*, que difieren mucho entre sí. Musicalmente, sus estéticas son profundamente diferentes. Por cierto, sus historias también lo han sido y esto es muy importante. Los *mbyá* permanecieron hasta la actualidad en lo que es la zona *guaraní* por excelencia, las selvas subtropicales de Paraguay, Argentina y Brasil, mientras los *áva-guaraní* migraron en el siglo XVI hacia la pre-cordillera andina y se hallan en mayor número en Bolivia. La influencia andina se aprecia en su propio etnónimo actual, en el cual la característica acentuación aguda del *guaraní*, se sustituyó por la acentuación grave del *quechua*. Así *avá* se transformó en *áva*. No cabe duda de que las historias vividas

por cada pueblo ante lo que significó luchar con conquistadores y colonizadores, y las relaciones que a lo largo de esa historia establecieron con la sociedad hegemónica –diversas en cada zona–, así como su visibilidad o invisibilidad, elegida o inevitable y la densidad demográfica, entre muchos otros factores posibles de señalar, han producido múltiples tipos de unidades socioculturales. Sin adherir a un relativismo extremo, insisto: cada cultura, cada sociedad, cada pueblo, tiene aspectos específicos, únicos, que es interesante reconocer, pues son ellos los que nos piden que no los confundamos. Sea señalando que nos cantan una canción que pertenece a otro pueblo, sea advirtiéndonos como lo hizo el jefe de una aldea *mbyá* cuando vino a visitarme un *chiripá*: “ese hombre es de otra nación”, a pesar de tratarse de dos etnias afines. Considero que es a través de la suma de estos estudios que pueden llevarse a cabo comparaciones válidas y enriquecedoras. Un ejemplo de magnos errores cometidos mediante generalizaciones hechas a partir del estudio en profundidad de un solo pueblo, es el que iguala a los *tupí* con los *guaraní* y atribuye a todos por igual un pasado antropofágico.

PK: ¿Cómo fue que llegaste a los *mbyá* y por qué te centraste en ellos?

IR: En aquel mismo año de 1966, en el que confluyeron en mi vida tantos cambios, intentamos hacer una prospección en una aldea *mbyá* que habitaba en pleno corazón de la selva, a veinticinco kilómetros de El Soberbio, el pueblo más cercano. Tras un muy difícil camino por la selva misionera, después de un viaje de dos días, que nos obligó a pasar una noche allí, sin contar con los medios aptos para ello, llegamos a una aldea que, por defensa y autoprotección estaba rodeada, no solo de la empalizada que está presente en diversas aldeas, sino de escollos agregados para dificultar el acceso. Cuando llegamos –Jorge Novati, dos guías y yo–, con cierta animadversión y hostilidad nos dijeron que el cacique no estaba y que, por lo tanto, no se podía entrar. No nos dejaron ninguna alternativa. Había que emprender el regreso a pesar del inmenso cansancio. Ese rechazo me impactó positivamente. Fue una actitud que consideré muy valiosa y digna. En ese momento le dije a Jorge que ese era el grupo que yo iba a estudiar detenidamente en el futuro. Me había caído muy bien que se plantaran frente a nosotros, los blancos, en defensa de su privacidad, de su derecho a decidir quién entra y quién no a su aldea. Por supuesto, sabiendo que nuestras intenciones han sido siempre de un alto respeto a los pueblos originarios, hubiese preferido que nos recibieran y que iniciáramos una relación, pero era comprensible su actitud, seguramente hartos de intentos de avasallamiento. Alguien dijo que los antropólogos –definición extensible obviamente a los etnomusicólogos–, somos intrusos profesionales, y es cierto. Por tanto, tienen derecho a impedirte entrar. En este caso creo que influyó la presencia de los guías, sin los cuales jamás hubiésemos podido entrar a, ni salir de, la selva. Fue inexperiencia de nuestra parte, pero nos mostró un grupo humano muy seguro de sí mismo y me sentí atraída por ello. Además, me pregunté qué estarían custodiando con tanto celo. Laboriosamente, debido a una práctica consistente de ocultamiento, lo fui

descubriendo. Por lo demás, está estudiado que las elecciones que hacemos de con qué grupos humanos trabajamos y en qué zonas, en profesiones como la nuestra, suele deberse a afinidades de este tipo, aunque hay muchos casos asentados en otras razones, por cierto. En mi caso, como se puede apreciar en la enumeración anterior, trabajé en muchas zonas, pero amo la selva. Debo reconocer que después de trabajar unos seis años en el área chaqueña, con mucha escasez de sombra y de agua en ciertas zonas, la selva misionera y sus arroyos se mostraban muy acogedores. Siete años después de aquel episodio, en 1973, volví sola a Misiones. En Posadas me contacté con gente de la Secretaría de Cultura, que supieron aconsejarme en qué aldea trabajar, dado mi fuerte interés por las músicas. Y aunque todos los *mbyá* son de cerrar puertas a los blancos, pude comenzar a trabajar, después de responder largos interrogatorios para saber qué iba a hacer allí y por qué. En esa ocasión descubrí que la inmensa mayoría de su patrimonio musical estaba en los rituales, que increíblemente eran diarios –cotidianos los llamé después y así fue tomado por otros colegas– y comprendí por qué ellos no querían tener a blancos por testigos. Comenzaban con la caída del sol y continuaban hasta la medianoche. Me llevó largo tiempo penetrar en sus significados, pero asistiendo a ellos fui testigo de la fuerte imbricación de la tríada canto-danza-instrumentos musicales, y descubrí otras cosas que de otro modo no hubiese sabido: me refiero, especialmente, a su concepción horizontal del mundo, sin cielo habitado ni rastro alguno de inframundo, claramente expresada en sus danzas.

PK: Seguimos en aquel tiempo y quiero apartarte un poco de la etnomusicología. Si bien no era tu campo de acción, ¿había investigación por fuera del Instituto Nacional de Musicología?

IR: Yo creo que había algunos arrestos individuales. Desde mi desconocimiento o ajenidad a lo que se hacía en el ámbito de la música académica, yo diría que hubo historiadores de la música. La palabra investigación suele utilizarse livianamente. Con todo el respeto que me merecen, la mayoría de los Licenciados en musicología no eran musicólogos, a mi juicio, cuando comencé a pensar en un primer congreso del INM, en 1984, pues solicité a la Facultad de la UCA que me hiciera llegar la lista de los egresados para invitarlos, y salvo un puñado mínimo, el resto no estaba en actividad. Está claro que distingo entre poseer un título y ejercer la profesión que, en este caso, como en el de la antropología y otras disciplinas, requiere hacer investigación.

PK: Dentro de toda esta labor focalizada claramente en los pueblos originarios, junto con Néstor Ceñal, escribiste un capítulo para la *Antología del tango rioplatense, vol.1* que está centrado en los aspectos formales del tango en el tiempo anterior a 1920. Creo que nadie ha estudiado con más detenimiento ese escrito que yo. Al verlo en retrospectiva y en función de lo que estuviste hablando sobre la inexistencia de algún surco o campo labrado anterior

sobre el cual asentarse para trabajar con las músicas de los pueblos mencionados, en cierto sentido, uno puede entender, ahora, la utilización de cierta nomenclatura y la puesta en práctica de ciertos enfoques, cuanto menos no usuales, y que, creo, son la resultante de la ausencia de antecedentes válidos y universales en el estudio musical de un género de la música popular urbana. Pero lo que me llama la atención es que ese texto es el resultado de una investigación que podríamos determinar como de análisis musical estricto sin ninguna connotación contextual, sin que tomara en cuenta a los protagonistas, casi en las antípodas de los perfiles conceptuales de tus trabajos de campo con los pueblos originarios. Me gustaría una reflexión tuya al respecto.

IR: En efecto, a primera lectura se muestra como una actitud contradictoria, máxime que esto se desarrolló entre 1972 y 1975, lapso en que se insertan mis dos primeras investigaciones de campo en Misiones. Lo subrayo, además, para señalar el intenso y diverso trabajo paralelo y para contar otra situación forzada para mí, pues inicialmente decliné participar en el equipo, para dedicarme mayor tiempo a los *mbyá*. Lamentablemente, debí reemplazar a Novati en la dirección del equipo durante un trabajo de campo de él y ello hizo que, finalmente, quedara atrapada todo el lapso posterior, porque me interesó seguir adelante con el análisis musical. Sin embargo, no abandoné la investigación sobre los *mbyá* y los *mapuche*. El equipo del tango funcionó acérrimamente, porque todos trabajábamos siete horas por día en el INM. Comenzamos siete personas y se hizo una división temática del trabajo, pero finalmente quedamos cuatro. Con Néstor Ceñal abordamos un tipo de análisis “gramatical” del tango hasta 1920. Analizamos 700 secciones de este género a partir de las partituras, que ejecutábamos en el piano, y los resultados fueron exitosos. Aunque yo hubiese esperado que con el paso de los años se completara con aportes externos, esto no sucedió. La *ATR* fue solicitada por decenas de universidades del mundo y, en líneas generales, bien conceptualizada. Y he aquí la diferencia con el estudio de las músicas occidentales. En la *ATR* estábamos analizando el pasado de un género de nuestra cultura utilizando, por un lado, los conocimientos musicales, y por otro, el método etnográfico, mediante entrevistas con coleccionistas, gracias a los cuales obtuvimos materiales que no se conservaban en otros sitios. Pero el análisis musical, en este caso, iba a ser receptado positiva o negativamente por integrantes de la misma cultura a la que pertenecía el género tango, que podían entender la lógica del mismo. Un tipo de análisis ajeno a los pueblos originarios. Siguiendo con la *ATR*, Novati, con la colaboración de Inés Cuello, se ocupó de escribir la parte histórica. Ella, además, trabajó la coreografía mediante el sistema Laban. Lamentablemente, los problemas que tuvimos para publicar hicieron que saliera a la luz nueve meses después de que falleciera Novati, quien dirigió el equipo, habiendo pasado cinco años de concluida la investigación. Previamente, el propio Secretario de Cultura de la Nación, en desconocimiento del concepto antropológico de cultura, se negaba a publicarla porque consideraba que el tango no era cultura. Por otra parte, al director le disgustó el tamaño que había adquirido el libro resultante de la investigación. Pero nosotros nos

negamos a que se publicaran solamente los tres discos de la época estudiada que lo ilustraban, pues, salvo la rigurosa selección, no nos representaba. Así defendimos una investigación genuina que realizamos con mucha dedicación, y que hubo quien trató de desmerecer, diciendo que la habíamos basado en escritos inéditos de Vega. Posteriormente, cuando esos escritos fueron publicados, quedó clara la iniquidad de esa aseveración.

PK: Volvamos a la formación del etnomusicólogo. Más allá de las contribuciones que pudieron tomar de otros campos de las ciencias sociales, ¿cuáles fueron las primeras lecturas de otros investigadores a las cuales pudiste acceder?

IR: Dejaré fuera el detalle de las enormes dificultades de entonces para conseguir bibliografía del área y, por ende, el tiempo precioso que perdíamos en ello, pero lo menciono porque constituyó un escollo importante para quienes no viajábamos a los EEUU o a Europa y nuestro interés estaba puesto en un área marginal. Un primer texto interesante y singular fue *Enemy Way Music* de David P. McAllester, de 1954, que estudia una importante ceremonia de los *navajo* (hoy autodenominados *diné*), y consta de dos partes. La primera aborda los aspectos etnográficos y musicológicos, e incluye un análisis musical riguroso, y la segunda trata sobre los valores en el estudio de la música como comportamiento social. Posteriormente me interesó la propuesta de Alan Merriam, a través de su *Anthropology of Music*, de 1964, dado que proponía unir los conocimientos musicales con los antropológicos, que era lo que yo trataba de hacer. También Alan Lomax, a través de su artículo *Song Structure and Social Structure*, incluido en *Readings in Ethnomusicology*, de 1971. El artículo, que sintetiza su sistema *cantometrics*, cubrió una mínima parte de mis fracasados afanes por leer su libro *Folk Song Style and Culture* (1968), muy apreciado por su trabajo comparativo entre las estructuras mencionadas. Ni la biblioteca del Centro Lincoln, dependiente de la Embajada de los EEUU, se interesó en conseguirlo, a pesar de mis perseverantes intentos. El tema central de mis preocupaciones no interesaba a casi nadie. Por supuesto me interesó mucho la propuesta de John Blacking, especialmente en su pequeño y provocador libro que cité anteriormente. Preguntarse cuán musical es el ser humano y sustituir la trillada definición de música, como “el arte de combinar los sonidos”, por “el sonido humanamente organizado”, habla de una inteligente manera de abordar estos temas. En fin, estas fueron las primeras lecturas que me interesaron.

PK: Vos llegaste por una cuestión circunstancial a la dirección del Instituto Nacional de Musicología cuando la directora titular se ausentó por dos años. En ese tiempo, que fue el del retorno a la democracia después de la dictadura, fue cuando implementaste el primer congreso de musicología del país. ¿Qué te movió a realizarlo?

IR: A decir verdad, hacía algunos años que trataba de convencer a los directores del INM, que debíamos hacer un congreso o algo similar. Primero fue a Bruno Jacovella, quien quizá hastiado por mi insistencia al respecto, presentó un proyecto de congreso irrealizable,

con muchos invitados del exterior que él sabía bien que la Secretaría de Cultura no iba a estar dispuesta a solventar. Luego insistí con Ercilia Moreno Chá, pero sin resultados. Por ello, cuando supe que iba a asumir la Dirección del INM en su reemplazo, lamenté tener que asumir un cargo de gestión administrativa, cuando acababa de ingresar como investigadora a la Carrera del Investigador Científico del CONICET, pero lo compensé organizando la reunión científica que no había logrado que se hiciera en el INM, entre otras cosas. Las reuniones científicas comenzaban a remozarse, a partir del advenimiento de la democracia y yo no podía menos que gestionar lo que tanto había esperado de los directores precedentes. Me tomé un año para concretar las Primeras Jornadas Argentinas de Musicología, el 22 de noviembre de 1984, Día de la Música. Debo aclarar que, cuando solicité el permiso a mi superior, el Director Nacional de Música me respondió que podía hacerlas “siempre que no insumieran gastos”. Por supuesto, le respondí que no habría erogaciones de ningún tipo –lo cual no era cierto– y recurrí a varias personas que estaban dispuestas a prestar su ayuda. Me había propuesto que, si el Director Nacional me contestaba que no, las haría al aire libre en la plaza de enfrente del INM. Felizmente, conseguí apoyo de personas y pequeñas empresas que por diversas razones estaban al tanto de cómo funcionaba el INM. De más está decir que fue un acontecimiento festejado por todos y todas, y para mí fue un logro de algo que había esperado años para que se concretara. De ahí en más, primero anualmente y más tarde bianualmente, en 2016, con algunas interrupciones debido a autoridades poco proclives a eventos científicos, se concretaron las XVII Jornadas del INM.

PK: ¿Cómo recordás aquella situación en la cual los musicólogos se encontraron con que había otros investigadores fuera de Buenos Aires? Además, desde ese primer congreso del INM surgió la necesidad de conformar una asociación profesional de musicólogos. ¿Vos pensabas que algo así pudiera llegar a darse?

IR: Yo tenía una vaga idea de que había al menos un becario del CONICET en Córdoba, pero fue una muy grata sorpresa cuando conocí a tres musicólogos de esa provincia, actualmente todos ellos doctorados en el exterior, dedicados a la musicología histórica. Desde entonces hasta la actualidad, mantengo una excelente relación con dos de ellos. Y siempre nos prestamos ayuda mutua e intercambio de bibliografía, cuando todavía conservábamos bastantes problemas al respecto. Por supuesto, cuando las organicé, no pensé que las Jornadas podían impulsar una asociación profesional. Fue en esas Primeras Jornadas, en las que organizamos varias mesas sobre diversas temáticas y de una de estas surgió la propuesta.

PK: En 1985, cuando un año antes nadie se lo hubiera podido ni siquiera imaginar, se conformó la Asociación Argentina de Musicología (AAM). Por haber estado involucrado en

aquella gestación, sé cómo se fueron dando las coincidencias y las desavenencias. Aunque el tiempo haya pasado, los prejuicios y recelos que venían desde la musicología histórica de aquel tiempo, se abatieron sobre vos, que habías sido esencial en esa fundación. Pero muchos veían con cierta animosidad que fueras una antropóloga y que no poseyeras un título de musicóloga. ¿Cómo recordás aquellos movimientos?

IR: En principio una pequeña corrección. Los prejuicios no venían desde la musicología histórica sino de los Licenciados en musicología de la UCA en general. Las “especialidades”, si cabe, eran elecciones propias. Nunca comenté públicamente este episodio, pero puesto que estabas allí y pasaste a formar parte de la primera Comisión Directiva de la AAM y ahora me formulás la pregunta, espero que la respuesta, aunque parte de un hecho que me incumbe personalmente, sirva para caracterizar ámbitos de acción y relacionar lo sucedido con los compartimentos estancos de otras épocas, resabios vetustos, en 1985, por cierto, como etnomusicología / folclore. Fue al término de las Segundas Jornadas de Musicología, cuya Comisión Organizadora encabecé, como en las Primeras, cuando los musicólogos egresados de la UCA hicieron una reunión aparte en el INM para proponer la composición de la futura Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología. En efecto, me descalificaban para integrar la CD, porque era Licenciada en antropología. Como recordarás, no lo discutí. Mi objetivo era que se echara a andar la AAM, a la que ya le había dedicado largas horas junto con un escribano para redactar su reglamento. Además, yo acababa de concluir el primero de los períodos en que ejercí la dirección del INM y ansiaba dedicar más tiempo a la investigación. Lo curioso es que nunca objetaron que fuera idea mía y no de ellos, organizar la primera reunión científica de musicología del país. Y también, que pusieran el título por delante e ignoraran las casi dos décadas de investigaciones en pueblos originarios, los cargos que ocupé en el INM, que era Investigadora Adjunta del CONICET, concurso que gané, paradójicamente, por mi trayectoria como etnomusicóloga. En la Asamblea, finalmente, a raíz de que Héctor Rubio consideró inviable ejercer la Presidencia de la AAM, estando domiciliado en la provincia de Córdoba, mientras la sede se establecía en la ciudad de Buenos Aires, fue nombrado Presidente, Gerardo Huseby, quien había sido propuesto inicialmente como Vicepresidente. A este cargo le seguían los habituales en toda comisión de este tipo (vocales, tesorero, etc.). Al quedar vacante la Vicepresidencia, hubo quienes propusieron que la ocupara yo. Para dar por terminado este asunto acepté. Cumplido el primer período que establece el reglamento, aunque es posible la reelección, pasé a ocupar la presidencia y Huseby, la Vicepresidencia, así presentamos la lista y fuimos electos. Pero insisto, este episodio, más que revelar una cuestión personal, pone en evidencia las escalas de valores de unos y otros que estaban en juego.

PK: Por lo que me acabás de decir, vos no te acordás pero quien te propuso para el cargo de la vicepresidencia fui yo y, hasta ahora te recuerdo ahí, sentada en la mesa que estaba

frente al público, mostrando un gesto de contrariedad cuando elevé mi moción. Bueno, ahora entiendo por qué nunca me lo agradeciste... Yo no creo equivocarme ni mal evaluar la situación, ni, tampoco, menospreciar lo que con anterioridad se había hecho y trabajado, pero las reuniones anuales y el establecimiento de una asociación profesional cambiaron radicalmente el panorama general de la musicología en la Argentina. Y al poco tiempo, aunque no en soledad, te viste envuelta en otro movimiento fundacional: el nacimiento de las Conferencias anuales de la AAM.

IR: Cuando inauguré las Jornadas del INM en 1984, me había propuesto que no perdieran su anualidad. Por lo menos hasta que se instalaran como encuentro seguro y previsible. Por eso, en el cierre de las Primeras jornadas ya convocamos a las Segundas, para el año siguiente. Mi propósito era quitarnos, como país latinoamericano, la etiqueta de inconstantes e incumplidores. Una buena cantidad de primeros números de revistas que allí acabaron, lo justificaban. Por eso, cuando en 1987 la Directora del INM decidió suspender las Jornadas, excusándose sin razón porque hubo una penosa inundación algunos meses antes, en el seno de la Comisión Directiva de la AAM comenzamos a pensar en que la institución tuviera su propia reunión científica. Nacieron así las Conferencias anuales. Pero querría que quede claro que, más allá de mi involucramiento personal, esto fue una decisión colectiva de todos los que integrábamos la Comisión Directiva de la AAM, vos incluido.

PK: Más allá de tu actividad como etnomusicóloga en pleno ejercicio, también encontraste el tiempo y la ocasión para promover un encuentro especial dentro de un congreso en el cual se pudieran discutir los límites y las pertinencias de la musicología histórica y la etnomusicología como dos campos a reconciliar dentro de la musicología argentina. Yo sigo viendo aquel ámbito de discusión como uno de los momentos más relevantes de nuestra disciplina. Me gustaría que trajeras tus recuerdos al respecto.

IR: Fue en el marco de la Tercera conferencia anual de la AAM, en 1989. La idea fue hacer un simposio que tomara todo un día de los cuatro de la Conferencia. El modelo, que lo tomé de la revista *Ethnomusicology*, consistía en que una o dos personas expusieran los trabajos de base y otras efectuaran lecturas críticas sobre los mismos. El Simposio, publicado en la *Revista Musical Chilena*, N°172 que, según noticias recibidas, se solía discutir en universidades brasileñas, planteaba la siguiente pregunta: ¿Es posible la unidad teórica de la musicología? Es fácil colegir del interrogante que un trabajo de base debía ser sobre musicología histórica, que finalmente hizo Leonardo Waisman, y otro sobre etnomusicología que escribí yo, a pesar de que se lo había propuesto a un colega brasileño que, lamentablemente, desistió. Recuerdo que viajé a Córdoba para convencer a Leonardo de su participación, porque era un tema complejo, e hizo, como siempre, un trabajo excelente, cuya lectura recomiendo. Como sabés, los trabajos críticos fueron solicitados a dos chilenos y dos argentinos. Siguiendo el orden en que fueron expuestos, estuvieron a

cargo de María Ester Grebe Vicuña, Pablo Kohan ¿te suena?, Luis Merino y Héctor Rubio. El moderador fue Gerardo Huseby. A mí me pareció interesante, aunque hubiese querido críticas más incisivas. Como está editado, no voy a entrar en detalles, pero en unas palabras previas constan dos finalidades del mismo: una inmediata, que era promover la reflexión y el intercambio de ideas acerca de un tema no tratado en Argentina, y otra mediata, como tal más ambiciosa, que proponía revertir a conciencia en los países representados (finalmente Chile y Argentina), lo que llamé “anquilosadas divisiones”, si es que hallábamos consenso para ello.

Como esta entrevista me obliga a revisar mis conductas de entonces, recuerdo que mi intención constante era promover la reflexión y los debates de ideas. Durante varios años fui socia de la SADAF, Sociedad Argentina de Análisis Filosófico y asistía a todas las reuniones posibles, pues me atraía el nivel de las discusiones que allí se daba. Pero, volviendo al simposio, considero que fue una experiencia enriquecedora, gracias a la generosa colaboración de los participantes. Ahora hay subsidios para reuniones como estas, pero primero hubo que consolidar de algún modo el área. No estaría mal que vos expusieras tus recuerdos del simposio.

PK. Yo recuerdo el simposio como un encuentro fructífero y que abrió campos y perspectivas para los que estábamos interesados en ver qué otros horizontes había por fuera de los que cada uno estudiaba, bastante encerrados y con límites cercanos. Como ya dije, yo estudié musicología en la Universidad de Tel Aviv cuyos programas estaban centrados mayoritariamente en la música escrita. Con esa formación de “musicólogo histórico” me aboqué al estudio de la Música popular urbana, especialmente el tango. Casi como una consecuencia lógica de mi formación y mi práctica musicales anteriores y de esa modalidad tan peculiar de carrera musicológica, me acerqué al tango casi naturalmente para estudiar los estilos compositivos. En ese simposio, por primera vez, alcancé a vislumbrar otros conceptos y otras modalidades de investigación en el tango que, sin lugar a dudas, me posibilitaron aproximarme al objeto de estudio contemplando otras variables. O por lo menos, moverme a buscar otras bibliografías. Pero también recuerdo posturas de oposición férrea a esa alternativa de contemplar la investigación con otras herramientas que no fueran las propias. Creo recordar que esas posiciones de cerrazón las manifestaron con más ahínco quienes venían desde Palestrina, Brahms y Messiaen que quienes venían de los *mapuche*, de Cobián o el Cuchi Leguizamón. Más allá de no compartir esa postura, creo poder entenderlos. No sólo en la musicología sino también en el periodismo, en la universidad y supongo que en todas las actividades humanas, se establecen y determinan cotos cerrados de límites más o menos precisos (o al menos así los ven quienes se sienten cómodos en sus propias cuevas) para mantener las fronteras bien cerradas a cualquier intromisión, aún cuando ésta pudiera implicar la introducción de nuevos aires. Pero también hubo en aquella oportunidad algo que se asentaba en las consabidas jerarquías culturales. Vos lo dijiste hace algunos instantes: quienes investigaban o “historizaban” la música escrita ni siquiera

consideraban músicas a las de los pueblos originarios. Extendiendo el concepto, tampoco eran de justipreciar las metodologías o concepciones que se aplicaban para estudiar esas no-músicas. Creo que, veinte años después, aquellas reticencias fueron largamente abandonadas por todos. Por eso insisto en valorar aquel simposio por haber sido una bisagra en el sentido de ampliar conocimientos y dar pie para conceptos más amplios, en realidad, más democráticos. Además, si no me equivoco, fue el primer congreso en el cual, a lo largo de todo un día, se discutió teoría. Con las herramientas más o menos limitadas con las cuales todos contábamos en nuestro haber, claro.

Te llevo a otra ocasión que tiene vinculación con la realidad de la musicología argentina. En aquel mismo tiempo, éramos muy pocos los que andábamos dando vueltas por el tango y la MPU. El único antecedente concreto de alguna investigación musicológica en el tango era la *ATR*. Recuerdo nuestra emoción cuando, por primera vez, en la Primera conferencia de la AAM hubo una sesión de estudios dedicada a la MPU. Así como vos decías que, en la etnomusicología, Jorge y vos no habían tenido maestros, yo creo que los que indagábamos en este campo tampoco teníamos demasiada noción de cómo hacerlo. Y ahí, nuevamente vos, te apareciste, un día, apenas un poco tiempo después de ese simposio, con un escrito de John Shepherd al cual habías tenido acceso en un congreso que se había realizado en Brasil y que, de alguna manera, nos abría el horizonte en la investigación en música popular hacia otras perspectivas. Bueno, esto no es exactamente una pregunta sino una ponderación a esa inquietud permanente que te caracterizó a lo largo de toda tu carrera. ¿Te acordabas de esta contingencia?

IR: No, para nada. Pero es lógico que cuando llegaba algo a mis manos que podía servir a otros, inmediatamente me ocupara de entregarlo. Siempre tuve interés de que crecieran la totalidad de las áreas de la musicología argentina. El ejemplo más claro fue cuando acepté solicitar un subsidio al CONICET para las investigaciones en Chiquitos, que contemplaba las dos áreas tratadas en el simposio. Yo ya no quería agregar un pueblo originario más a mi tarea para seguir profundizando la investigación con los *mbyá*, pero era la única del grupo que estaba en condiciones de solicitarlo, por mi escala en la carrera del investigador, y finalmente acepté. Fue un subsidio que, si bien al principio sufrió la calamidad de la hiperinflación, concluyó contando con mucho dinero, lo que permitió solventar numerosas estadías para trabajar en el Archivo musical de Chiquitos, en Concepción (Bolivia), material que ha sido utilizado en investigaciones posteriores, y en varios pueblos con los *chiquitano*.

PK: ¿Cuál es el estado actual de la investigación etnomusicológica en los pueblos originarios?

IR: De Argentina, el único de esta área que actualmente va al campo, que es donde se observan los interesantes cambios que se están produciendo, es Miguel García, que trabaja

con los *pilagá*. Por ello, de este pueblo chaqueño, que sólo se halla en Formosa, hay buena información y registros desde los años sesenta hasta ahora. Por mi parte, estoy investigando lo que llamé las “músicas públicas” *mbyá*, nuevas prácticas musicales sobre las cuales ya publiqué un trabajo en Portugal, en base a mis conocimientos de sus músicas sagradas y el material en CD de las mismas desde 1998, especialmente de Brasil, escaso aún en Argentina. Estoy trabajando también con videos que se hallan en Youtube, no solo sobre la música sino también sobre cómo ven ellos su situación actual, cuya lectura correcta es esquivada para quien no conozca bien su historia y sus prácticas culturales. No olvidemos que, aun considerando los importantes cambios que se están produciendo, los *mbyá* siguen ocultando muchas cosas. Lo cierto es que tengo 78 años y el esforzado trabajo de campo ya no está a mi alcance. Pero no significa que abandone la tarea. Por otra parte, tengo un material bastante voluminoso por trabajar, reunido durante 50 años.

PK: Habida cuenta del conocimiento que tenés sobre la música en los pueblos originarios, ¿por qué no escribiste nunca un libro que resumiera ese historial? Creo no equivocarme si afirmo que todas las voces sobre los pueblos originarios de Argentina del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (DMEH)* las escribiste vos.

IR: No todas. Una la derivé, dos las escribí en colaboración con Miguel García (*pilagá* y *wichí*) y una, con Silvia Citro (*toba/qom*), reuniendo materiales que abarcaban de los sesenta a 2002. De cualquier modo, me ocupé de que no faltaran en el *DMEH*, no solo todos los pueblos originarios con los que trabajé entre 1966 y 2000, sino también algunos que durante décadas estuvieron desaparecidos, hayan reaparecido o no, sobre los cuales había información en fuentes confiables. Respecto de la primera pregunta, digamos que ya hace mucho tiempo que no se escriben esos compendios, que eran propios de la época de los pioneros quienes, aun con sus debilidades, aportaban información de primera mano completamente desconocida y abarcable. Ahora se sabe más sobre muchos pueblos y se esperan textos más profundos. No obstante, en el volume 1 de *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, editado por Malena Kuss y publicado en Austin por la University of Texas Press, en 2004, se halla un trabajo mío de síntesis, “*Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina*”, tema que me fue solicitado mediante contrato por la City University of New York, años antes, y que establecía un número de páginas determinado. Para cumplirlo, lo acoté al abordaje de sociedades que alcanzaron los inicios del siglo XX, conservando, entre otras, una institución básica como la lengua. Esto dejó fuera la zona andina que, por otra parte, fue la más estudiada musicalmente por Vega. Pero, habida cuenta de la enorme cantidad de pueblos originarios registrados en las últimas décadas y de la proliferación de etnónimos, nacidos de múltiples subdivisiones y asociaciones grupales, la desactualización es enorme. Para ofrecer una idea aproximada de los cambios producidos, basta decir que mientras la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas 2004-2005 registró 31 pueblos, las Organizaciones Territoriales de Pueblos

Originarios, en 2010, registraron 39. Actualmente, el compendio de referencia sería más bien un libro de etnomusicología histórica que, debido a los cambios producidos, tendría su valor.

PK: ¿Qué representó para vos haber dirigido la parte argentina del *DMEH*, constituida por infinidad de voces sobre la música y la musicología de nuestro país?

IR: Esa “infinidad” fueron 1670 voces. Después de España, Argentina fue el país que introdujo más entradas léxicas y artículos. Ocurrió precisamente cuando asumí la presidencia de la AAM. Una vez más me hallé ante una propuesta importante que no estaba en mis planes. No la podía desechar porque sabía que Argentina nunca iba a destinar el dinero que hacía falta para pagar por página escrita a cada uno de los autores, que llegamos a ser sesenta y tres. Fue una tarea ímproba que no realicé sola y que trajo todos los problemas que acarrearán las elecciones de voces y de autores, aunque convoqué a profesionales de todas las ramas e ideologías. Más adelante colaboró también, personal del INM. Lamentablemente, el nivel era desperejo, pero a partir del compromiso que significó, incluso para profesionales de diversas provincias, se estimuló la investigación. Hubo muchas provincias que no pudieron presentar siquiera una síntesis de sus prácticas musicales. Sólo un puñado respondió con entusiasmo y responsabilidad. La obra tiene diez tomos y mi aporte duró los trece años que abarcó la preparación, desde 1989 hasta el fin de la edición, en 2002, con permanentes consultas desde Madrid. Con sus virtudes y defectos, es una obra que no tiene parangón. Por ejemplo, en cada entrada de un instrumento musical o un género musical, están encolumnados los textos de todos los países donde se halla, escritos por autores de esos países. Y este es un punto a destacar, pues lo habitual, en obras enciclopédicas de este tipo, ha sido que esa tarea, aunque en menor escala, la asumieran musicólogos estadounidenses, en la creencia de que nosotros no éramos capaces de ello. Creo que todos hemos podido comprobar los disparates que se han escrito a la distancia sobre temas que conocemos bien. Pero a partir del *DMEH*, comenzaron a contratarnos para estas tareas. Por ejemplo, para la segunda edición de *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*. El *DMEH* fue financiado principalmente por el Ministerio de Cultura de España y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), entidad ésta que, junto a la Fundación Autor y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales fueron los editores. Como ocurre con todas las obras de este tipo, según ya expuse en la respuesta anterior, su desactualización es inevitable. Especialmente en música popular, habría centenas de rubros que aumentar. Aunque se está tratando de actualizar, va a ser difícil, lo cual no quiere decir que sea imposible. Pero es una fuente de la que no se puede prescindir. En lo personal, constituyó una suma de tareas más en medio de todas las otras, pero la experiencia fue muy interesante, pues las reuniones en España y en diversos países de América, eran sustanciosas y sellaron amistades.

PK: Me gustaría que me cuentes cómo fue que concebiste los contenidos y la orientación de la materia *Antropología de la música* que dictaste durante tantos años en la Licenciatura de Artes de la Universidad de Buenos Aires.

IR: Esos “tantos años” fueron veinticinco. En primer lugar, me sorprendió el nombre de la materia que, al traducir el título del libro de Merriam sugiere una orientación teórica, aun cuando la libertad de cátedra en la UBA prioriza el contenido del programa elaborado por quien dicta la materia. La inclusión de esta en el nuevo plan de 1986, parecía haber sido creada para mí, pues era la única que investigaba en el área con esa orientación, aunque nada tuve que ver en ello. Es más, el primer año la dictó el profesor Ernesto Epstein, musicólogo doctorado en Berlín, en 1939, en la Universidad Humboldt, alumno de Curt Sachs y de Erich von Hornbostel, Director del Departamento de Artes de la UBA y autor del nuevo programa del área música. Cuando accedí a su programa, decidí ignorarlo. Comencé en 1987.

El primer problema que advertí, fue que la mayoría de los alumnos de Arte no leían en inglés, en ese entonces. Un grave problema, habida cuenta de que la bibliografía más importante estaba y está en ese idioma. De modo que hice y pedí traducciones de ciertos artículos importantes, que iba incluyendo a medida que se concretaban, y hasta escribí algunos artículos que sintetizaban conocimientos básicos sobre el desarrollo del área pensando en la cátedra. Como es lógico, la primera parte del programa era una introducción a la materia que comenzaba con una diversidad de definiciones de musicología comparada y etnomusicología, tema que fue tratado y discutido ampliamente por importantes etnomusicólogos. Luego, año a año, iba incluyendo temáticas específicas de interés. Pero un propósito principal en mi cátedra, desde un comienzo, fue hacerles conocer los pueblos originarios, especialmente los que habitaban en nuestro país, y presentarles sus prácticas musicales, según las venía estudiando desde 1966. Ya habían pasado 20 años y tenía un material riquísimo. Por otra parte, debido a que todas las otras materias de la orientación música estaban dedicadas a diversos períodos o áreas de las músicas cultas, la mía era la única que les hacía saber que existían otras músicas y otros conceptos de música. Debo decir que la recepción de los temas ha sido, por lo general, muy positiva, pues se sorprendían de que existiera un rico universo musical desconocido. Además, siempre trabajé mucho el tema de la visión etnocentrista, a través de la diversidad de contenido de los conceptos que ellos creían universales. Asimismo, en cada año proponía un tema que tenían que leer y exponer para sus compañeros/as e hice algunas experiencias. Por ejemplo, para hacerles palpables las diversidades, en una oportunidad trabajé el tema de la funebilidad y les hice escuchar varios registros musicales, pidiendo que reconocieran cuáles de ellos eran fúnebres y cuáles no. Los resultados fueron del mayor interés, pues aplicando su concepto de música fúnebre, equivocaron la mayor parte de las respuestas. En fin. Si bien yo prioricé la investigación a la enseñanza, en cuanto a tiempo de dedicación, siempre me interesó poner a prueba mis

investigaciones con los alumnos y no perder el contacto con los jóvenes. Hasta el día de hoy dicto unas pocas horas de clase al año, para contrarrestar el aislamiento que supone el trabajo de gabinete y seguir en contacto con gente joven. Al jubilarme, la cátedra fue obtenida por concurso por Miguel García.

PK: En un punto hablaste del etnomusicólogo como un intruso en la vida de los pueblos originarios. Con décadas de trabajo y un doctorado sobre los *mbyá*, ¿vos sentís que le has aportado algo a ellos?

IR: Sería arrogante de mi parte sentir que les he aportado algo a las personas con quienes trabajé, aun cuando en algunos aspectos hice lo posible. En primera instancia, no creo que ellos consideren beneficioso el hecho de que una persona, aun solicitando permiso, instale su carpa en su territorio, observe sus conductas y, aunque amablemente, les haga preguntas. Basta que nos imaginemos qué sentiríamos nosotros en una circunstancia semejante para comprenderlo. Así encarado, no es fácil hallar aspectos positivos para ellos de nuestra tarea. Hay un párrafo realista y desopilante de Lévi-Strauss, al respecto, en *Tristes trópicos*. Sin embargo, sin entrar en la autocomplacencia, puedo relatar experiencias positivas que sirvan para reflexionar sobre el tema. En 1968, en Tierra del Fuego, un anciano *haus* nos relataba a Novati y a mí todo lo que podía, diciendo que no quería que esos recuerdos de cuando vivían en comunidad se perdieran. Y lo hacía con la ansiedad de quien quería aprovechar la oportunidad de dejar testimonio de lo que sabía, pues tenía delante a dos personas que valoraban esos recuerdos. Incluso ejecutó varias canciones, dando cuenta del significado de cada una de ellas; murió no mucho después de esa experiencia. Algo semejante vivimos con los *bora* de la Amazonia peruana, en 1978, con la diferencia que ellos vivían comunitariamente y sus prácticas musicales estaban vitales. Sin embargo, nos manifestaron su agradecimiento con entusiasmo porque estábamos valorando sus músicas, a diferencia de otros blancos. Fue así que registramos cantidad de prácticas musicales. Además, asistimos a un ritual de largas horas de duración, gran diversidad de danzas y cantos, y escenas varias en las que algunos de sus personajes llevaban máscaras que, junto con algunos instrumentos musicales, le regalaron a nuestro hijo. En los días subsiguientes, se ofrecieron a ejecutar las prácticas musicales de seis rituales más, propios de otras épocas del año. Claro que esa ingente cantidad de material hubiese requerido más trabajos de campo, pero el fallecimiento de Jorge lo impidió. Más tarde, esa zona fue copada por el narcotráfico. El largo tiempo que requiere profundizar cada tema, más aún si se trata de otras culturas, lo sabemos bien los antropólogos/as y/o etnomusicólogos/as que hemos vivido esas experiencias de campo. Además, manifestaciones de alegría al recibirnos, cartas y lágrimas de despedida, fueron otros ejemplos de que no todos nos consideran intrusos después de algunas semanas de convivencia. Asimismo, la predisposición a colaborar se suele incrementar en cada retorno, porque para ellos es prueba de un genuino interés y no mera curiosidad. Un caso especial, bien diferente, es el de los *mbyá*. No quiero decir con ello que yo no haya

sido bien recibida, pero creo que me aceptaban resignadamente. Ellos afirman que son sus dioses los que no quieren que los blancos sepamos sobre cómo cantan y cómo danzan, y no hace falta preguntar de dónde viene esa desconfianza. Pero precisamente fue esa actitud la que les permitió ocultar durante siglos sus rituales y, por consiguiente, las prácticas musicales sagradas. Hacer recaer en sus dioses la razón de su negación, no es sino una forma inteligente de lograr que nadie se interponga. Volviendo al tema central de esta pregunta, si consideramos lo que este tipo de trabajo les pueda aportar en un plano que excede lo contingente, creo poder señalar algunos aspectos positivos. Por poner un ejemplo de orden práctico, si los grupos chaqueños desearan recuperar la memoria de sus expresiones pre-evangélicas, serán los registros que se hallan en el INM los que puedan asistirlos. Pero en un orden superior se halla algo que me impuse desde el primer momento cuando tuve oportunidad de comprobar, en el entorno criollo de aquellos parajes lejanos de la primera década, la dificultad de concederle condición humana a quienes los precedieron como habitantes de este suelo. Si bien esto ha sido en buena parte superado, al menos en las grandes ciudades, muchos de ellos aún son víctimas de actitudes racistas en pueblos y ciudades de las provincias, incluso por parte del propio gobernador, como está ocurriendo ahora, en 2016, en la provincia de Jujuy. Y aunque no es fácil que se llegue a apreciar, una meta que me he trazado y en la que he perseverado en mis intervenciones públicas y en escritos, ha sido la de demostrar los valores de esas sociedades, la profundidad de sus saberes, así como hacer conocer las tropelías a que fueron y a veces son aún sometidos.

PK: Vos ingresaste en 1983 a la Carrera del Investigador Científico (CIC) del Conicet. ¿Qué significó para vos y qué pudiste hacer por la musicología en general desde esa institución?

IR: Ingresar a la CIC significó, por un lado, el reconocimiento de mi trayectoria y un crédito sobre mis posibilidades de progreso. Por otro, saber que mi estabilidad en el cargo dependía de la aprobación de los informes bianuales, no de vicisitudes políticas. Confiaba plenamente en poder responder a las exigencias, porque siempre dediqué muchas horas diarias a la investigación y a todo lo que conlleva. Ahora bien, qué pude hacer por la musicología desde allí: que se la respetara y reconociera. Mis evaluaciones han sido exigentes y por ello, bien valoradas. Tuve muchos subsidios que me permitieron formar equipos, aunque nadie de etnomusicología mostró interés en los aborígenes (no es menor el hecho de que se hallan como mínimo a 1000 km. de Buenos Aires). También fui Miembro titular de la Comisión asesora de historia, antropología y geografía del Conicet en 2002-2004. Creo que lo mejor que se puede hacer por un área científica es representarla dignamente, dentro de nuestras capacidades. Nunca fue fácil para el área de sociales y humanidades, lograr reconocimiento por parte de las ciencias duras.

PK: Irma, tu larguísimo trabajo con los *mbyá*, sintetizado en parte en tu doctorado, ahora va a tener otra formulación en un libro cuyo título es revelador en sí mismo y, al mismo tiempo, misterioso y sugerente. Contame de qué se trata y qué diferencias o qué nuevas perspectivas podremos encontrar en *La conquista espiritual no consumada*.

IR: El título completo es *La “conquista espiritual” no consumada. Cosmología y rituales mbyá-guaraní*. Si bien el etnónimo es *mbyá*, se agrega *guaraní* cuando se quiere dejar sentada la filiación, absolutamente fundamental en este caso. “Conquista espiritual” llamó el jesuita Antonio Ruiz de Montoya a la obra realizada por la Compañía de Jesús, básicamente entre los *guaraní*. Por tanto, la relación está clara. Lo que trato de demostrar en el libro es que los rituales *mbyá* documentados dan cuenta de que la “conquista espiritual” no se consumó en este pueblo o, al menos, entre los representantes *mbyá* de la provincia de Misiones con quienes trabajé. Por cierto, hay muchas otras pruebas semejantes en Brasil y Paraguay, que surgen de la bibliografía, pero me propuse basar mi afirmación en los rituales que presencié, aunque la estructura cosmológica, que desarrollo ampliamente, es también contundente al respecto. ¿Por qué me baso en los rituales? Porque, como dijo muy bien León Cadogan con otras palabras más profundas y poéticas, y yo lo pude comprobar, los rituales no se manipulan. En los rituales no se miente, ni se producen tergiversaciones, como sí puede ocurrir en conversaciones sostenidas fuera de ellos. Por supuesto me refiero a los rituales que (obviando mi presencia) se desarrollan en la aldea cuando están solos y, en especial, dentro del recinto que llaman *opy*. Pues bien, volviendo al título, las *performances* rituales analizadas no contienen el menor signo de cristianismo. Una de las pruebas de ello, es que convocan a los representantes de sus cuatro parejas de dioses, con quienes dialogan cantando y danzando, lo que no deja duda alguna de su politeísmo. Y una segunda prueba, es cómo queda expresada en la representación ritual su concepción horizontal del mundo, en la que no hay cielo habitado –ni gesto alguno hacia lo alto–, ni concepto de inframundo, lo cual contradice la concepción vertical declarada universal por Mircea Eliade. Clasifiqué la estructura ritual en tres fases, y concluyo que constituye una representación metafórica de lo que acontece en *Yvy apy*, la Tierra del confín, donde viven sus dioses con sus hijos y auxiliares. El libro consta de diez capítulos, pues para interpretar y explicar los rituales, su periodicidad cotidiana inusitada, y en especial sus contenidos, fue necesario rastrear las fuentes etnohistóricas y etnográficas, abordar temas centrales como su visión del mundo y sus conceptos de persona, de los sueños, de la muerte, entre otros. Tengo la convicción de que los etnomusicólogos considerarán que es un texto demasiado antropológico, y los antropólogos, que es demasiado etnomusicológico. Y quizá en esta puja, provocada por lo que tienen de particular estos rituales *mbyá*, se halle una modesta nueva perspectiva, que también vuelco en la teoría sobre el ritual. Lo cierto es que el núcleo central de estas *performances* rituales lo constituyen las prácticas musicales, que están imbricadas en su concepción cosmológica. Sin conocer su concepción del mundo, no podemos entender el porqué, ni el cómo, de los rituales. Por otra parte, en cuanto a lo musical, las apropiaciones y

sustituciones de instrumentos musicales requirieron un largo capítulo de una extensa e interesante historia. El penúltimo capítulo, al que le siguen las conclusiones, abarca centralmente la descripción y análisis de las *performances*, por lo que incluyo algunas transcripciones de las músicas y un análisis sumario. Pero hago la salvedad de que el libro está dirigido a los *mbyá* y a quienes les interesen las temáticas de los pueblos originarios, la mayoría de los cuales desconocen los códigos de lecto-escritura musical de nuestro sistema.

PK: Por último, Irma, ¿cómo ves la situación de la musicología y, en general, la actividad científica en el país con el gobierno de Mauricio Macri? O, si lo querés, en general, del pueblo argentino.

IR: Lamentablemente, pasamos de un gobierno que llevó la Secretaría de Ciencia y Técnica al rango de Ministerio y promovió la jerarquización de los científicos, elevando mes a mes los sueldos de los investigadores del CONICET durante más de un año y ampliando el número de becarios e investigadores durante una larga década, a otro que redujo el presupuesto del área produciendo una merma importante de nuevos becarios e ingresos a la Carrera del investigador científico. No sabemos cuál será el destino de los más de mil investigadores que fueron repatriados, a fin de que aportaran sus conocimientos y experiencia de centros de jerarquía, y así reforzar y ampliar la actividad científica argentina. Se construyeron dos satélites y se estaba por iniciar el tercero, cuando se suspendió el proyecto, con la intención de proceder a su privatización. Podrían enumerarse más acciones negativas, pues a un gobierno conservador y con fuerte sesgo neoliberal le interesan los negocios y no reforzar la ciencia. Las inversiones en ciencia, cultura y educación, para ellos son gastos. El cierre de una multiplicidad de programas preventivos y proactivos en salud y educación suponen un enorme deterioro, ampliado por la anulación de coros y orquestas juveniles, muchas de los cuales nacieron con fines de inclusión social. Las pérdidas en esas y otras áreas, en este primer año de gobierno, son inconmensurables.

Bibliografía

- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lomax, Alan. 1971. “Song Structure and Social Structure”. MacAllester, D. P. (ed.), *Readings in Ethnomusicology*, pp. 227-251. New York: Johnson Reprints.
- _____. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- McAllester, David. 1954. “Enemy Way Music. A Study of Social and Esthetic Values as

- Seen in Navaho Music". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* 41 (3). Cambridge, Massachusettes: *Museum of American Archaeology and Ethnology*.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press.
- Novati, Jorge. 1966. "Constantes rítmicas, tonales y morfológicas en las expresiones musicales de los grupos aborígenes del Chaco argentino". Ponencia presentada en el 37° Congreso Internacional de Americanistas. Mar del Plata, Argentina, 03 al 11/09.
- Novati, Jorge *et al.* 1980. *Antología del Tango Rioplatense, Vol. 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ruiz, Irma, 1966. "Vigencia del arco musical en la organología etnográfica argentina". Ponencia presentada en el 37° Congreso Internacional de Americanistas. Mar del Plata, Argentina, 03 al 11/09.
- _____. 1989. "Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología". *Revista Musical Chilena* 172: 7-14. San-tiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- _____. 1998. "Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6: 7-15. Madrid.
- _____. 2001a. "Paraguay. I Art Music. II Traditional Music. III Popular Music". En Sadie, Stanley (ed.), *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, pp. 65-68. 2nd. ed., 29 vols. London: Macmillan.
- _____. 2001b. "Argentina. II. Traditional Music, III. Popular Music". En Sadie, Stanley (ed.), *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, pp. 875-882. 2nd. ed., 29 vols.. London: Macmillan.
- _____. 2004. "Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina". En Kuss, Malena (ed.). *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Volume 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, pp. 163-180. Austin: University of Texas Press.
- _____. 2015. "Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica". En Cámara de Landa, Enrique (comp.), *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 15-55. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ruiz, Irma (María Mendizábal, colab.). 1985. "Etnomusicología". *Evolución de las ciencias en la República Argentina. Antropología* 10: 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.



Biografía / Biografia / Biography

Pablo Kohan es egresado del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (1976) y obtuvo un Master en Musicología de la Universidad de Tel Aviv (1984). Es Profesor titular regular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, desde 2007, es Director de Radio Nacional Clásica, FM 96.7. Además, ha sido colaborador con un centenar de artículos sobre música popular argentina para el *Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música* (SGAE, 1999-2002) y para la *Encyclopedia of Popular Music of the World* (Bloomsbury, 2016), y es autor del libro *Los estilos compositivos del tango, 1920-1935* (Gourmet Musical, 2010). Ejerce el periodismo musical en el diario *La Nación* y es creador y conductor del programa radial *Según pasan los temas*. Ha recibido los premios Konex, Comunicación y periodismo en Música clásica, en 2007 y Santa Clara de Asís por la trayectoria en radio, en 2014.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Ruiz, Irma. 2017. “Ese rechazo me impactó positivamente”. Entrevista realizada por Pablo Kohan. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].