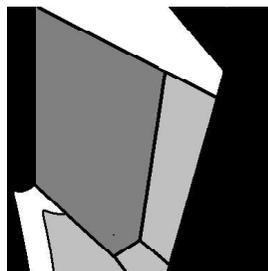


## **LOS OÍDOS DEL ANTROPÓLOGO. LA MÚSICA PILAGÁ EN LAS NARRATIVAS DE ENRIQUE PALAVECINO Y ALFRED MÉTRAUX**

*Miguel A. García\**



---

\* Investigador del Conicet con sede en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto de la cátedra Introducción a una antropología de la música, FFyL, UBA. Correo electrónico: magarcia@conicet.gov.ar

## RESUMEN

En el artículo se examinan las valoraciones efectuadas por Palavecino y Métraux sobre la música de los aborígenes pilagá. El objetivo consiste en observar cómo operan los condicionamientos de audición en la experiencia de campo y discurrir sobre la influencia del paradigma estético al cual adscribe el investigador en el desarrollo de sus rutinas de audición y observación. Además, se pone en clave de discusión cómo, a pesar de que la subjetividad es una dimensión borrada en los discursos de ambos autores, los juicios de valor sobre la música parecen ser, a diferencia de otros temas tratados, algo que escapa a un control total dentro de sus narrativas.

**Palabras clave:** pilagá - música - paradigma estético - juicios de valor - audición/observación participante.

## ABSTRACT

The Anthropologist's Ears. The Pilaga music in Enrique Palavecino and Alfred Métraux's narratives. This paper deals with an examination on the value judgments made by Palavecino and Métraux on their considerations about Pilaga music. The aim is to shed light on hearing conditioning in fieldwork experiences. Moreover, the aesthetic paradigm influences on hearing and observation tasks are considered, discussing how the expression of value judgments on music seems to be a feature beyond the authors' control, even when they expressly attempt to obliterate subjectivity in their works.

**Key words:** Pilaga - music - aesthetic paradigm - value judgments - participant hearing/observation.

## INTRODUCCIÓN

Quienes nos interesamos en trazar cronologías y detectar los cambios ocurridos en las expresiones musicales de los pueblos que habitan el Chaco, como así también en establecer paralelismos entre sus músicas y los cambiantes escenarios sociales, económicos, culturales y religiosos que se constituyeron en el transcurso de la asimétrica y traumática relación que esos pueblos mantuvieron –y mantienen– con la sociedad blanca, nos encontramos ante el hecho de que la mayor parte de esas expresiones hace ya varios años dejaron de integrar el paisaje sonoro chaqueño. Esta situación no logra subsanarse mediante el conocimiento que puedan proveer las grabaciones que disponemos para el área, ya que no alcanzan ni a brindar un panorama de las músicas de todos los pueblos que allí viven, ni a cubrir de manera exhaustiva el de uno solo de ellos. Hay que advertir también que la circunstancia de que en su mayoría esas grabaciones no hayan sido efectuadas antes de fines de la década del 60, momento en el que comienza a producirse una acelerada inflexión en el desarrollo de esas músicas, deja en penumbras una parte sustancial del asunto<sup>1</sup>. Frente a este estado de cosas, el relevamiento de manifestaciones musicales recreadas por los adultos y ancianos y la consideración de reconstrucciones discursivas de eventos del pasado en los cuales la música ocupaba un lugar central, constituyen los recursos más significativos para la investigación actual sobre el tema. Pero para el etnólogo existe una situación aún más escabrosa y desafiante que se presenta cuando el pasado musical no puede ser “recuperado” mediante el diálogo que los sujetos suelen establecer entre los eventos vividos y su condición presente. Esto puede deberse al hecho de que no logramos encontrar a alguien que haya experimentado esas músicas o haya oído narrar a sus abuelos cómo, dónde, cuándo y con qué fin se efectuaban, o a la sencilla razón de que nuestros interlocutores no quieren recrear su pasado o comunicar su saber. De cara a cualquiera de estos acontecimientos, los escritos etnográficos que versan sobre la cultura aborígena del Chaco durante los momentos en que todavía no se habían producido las transformaciones culturales de mayor intensidad, constituyen fuentes de información imprescindibles para la tarea del etnomusicólogo o antropólogo interesado en las músicas del área. Este es el caso de los trabajos de Enrique Palavecino y Alfred Métraux, quienes deben ser considerados como dos de los estudiosos que más extensamente han escrito, durante la primera mitad del siglo XX, sobre distintos aspectos de los pueblos del Chaco. De su producción se destacan las investigaciones que realizaron entre los aborígenes pilagá, cuya lectura permite fácilmente constatar el gran interés que ambos pusieron en la música y, por consiguiente, el valor que tienen sus investigaciones para incursionar en el conocimiento del pasado musical de dichos aborígenes.

---

<sup>1</sup> Los primeros registros fonográficos fueron realizados con aborígenes toba, chiriguano, wichí y chorote por el polígrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche en 1906 y 1909 con 48 cilindros de cera (Para mayor detalle ver García 2000). Posteriormente, en 1934, Carlos Vega registró en discos expresiones musicales wichí, en 1944, junto con Isabel Aretz, grabó expresiones toba; y en 1959, obtuvo grabaciones chorote, en el Paraguay. A partir de 1967, Jorge Novati, Irma Ruiz y otros investigadores registraron músicas de varios grupos chaqueños.

Sin embargo el objetivo de este trabajo no es recortar lo que nos cuentan sus escritos sobre la música pilagá, ni cuestionar los marcos teóricos y métodos de investigación empleados, ni mucho menos poner a prueba la "veracidad" de los datos. El propósito es llevar a cabo una revisión de sus narrativas con el fin de bucear en la dimensión sensible de las investigaciones. El procedimiento estandarizado de interpretación de una fuente escrita generada en un marco de pensamiento científico, reside en promover una discusión acerca de la "veracidad" de la información, lo cual implica someter a consideración al menos los contextos académico, social, político, ético e ideológico de producción, los marcos teórico-metodológicos utilizados y la pericia del investigador para llevar adelante su empresa. Este procedimiento consiste en focalizar la crítica en la dimensión inteligible de la acción investigativa: el marco conceptual y la facultad de observación. Sin negar en absoluto la importancia que puede tener este tipo de proceder para el procesamiento de la información, recurriré sólo de manera parcial a ese protocolo. En esta oportunidad procuro dirigir la lente a un objetivo un tanto diferente. La intención es girar la mirada hacia un terreno escasamente abordado: los juicios de valor expresados por el investigador sobre las músicas que llegan a sus oídos. Si hasta ahora hemos procurado saber de los autores mencionados, y de muchos otros, cómo y qué observaron<sup>2</sup>, cabe ahora preguntarnos también cómo y qué escucharon. La tentativa consiste, en otros términos, en explorar la consecuencias de trasladar la pregunta sobre la capacidad y los condicionamientos de observación a los condicionamientos de audición. Advierto, además, que la revisión de sus narrativas es en parte un pretexto para sugerir la necesidad de pensar la presencia de los mandatos que fluyen del paradigma estético en el cual se encuentra inmerso el observador durante la puesta en acción de sus rutinas particulares de audición/observación. Asimismo, pretendo poner en clave de discusión cómo a pesar de que la subjetividad es una dimensión obliterada en ambos autores –aunque, como veremos, lo es en distinto grado–, los juicios de valor sobre la música parecen ser, a diferencia de otros temas tratados, algo que escapa a un control total dentro de sus discursos.

## LOS ANTROPÓLOGOS Y LA MÚSICA

La música siempre ha sido un tema harto complicado para los antropólogos que no se han familiarizado con las técnicas y métodos de investigación de la etnomusicología. Y más intrincado ha sido aún para quienes no han asistido al debate conceptual que en dicha disciplina irrumpió a partir de la década del 70 como consecuencia de las invectivas dirigidas al positivismo, el cuestionamiento a la autoría/autoridad etnográfica y la emergencia de lo que se denominó crisis de la representación. En la época en que todavía se acataba el mandato de la antropología,

---

<sup>2</sup> En los últimos años, gracias al interés de la Sociedad Suiza de Americanistas, diversos aspectos de la obra y el pensamiento de Métraux han sido objeto de numerosas y fecundas reflexiones. Ver al respecto Monnier (1995-1996), Auori y Monnier (1998) y Arenas (1999).

el cual establecía que una descripción etnográfica debía constituir un minucioso, aséptico y exhaustivo inventario de la cultura de los pueblos estudiados, muchos antropólogos se atrevían a mencionar, describir y hasta interpretar ciertos aspectos de las prácticas musicales y las relaciones que creían encontrar entre éstas y otras expresiones culturales. Al mismo tiempo, aunque con mucha menor frecuencia, algunos se aventuraban a incluir en sus trabajos apartados específicos dedicados al tema. Salvo excepciones, y bajo la prescripción de orientar la mirada hacia la "cultura material", la música de los "otros" adquirió un estatus de objeto dentro de la narrativa antropológica canónica mediante la implementación de diversos artilugios que ilusoriamente lograban convertir una manifestación evanescente, asemántica y caprichosa en un objeto fijo y dócil. Esta domesticación de la música de los otros se efectuó, por un lado, mediante la limitación del campo visual del observador, es decir restringiendo el interés a una serie de cuestiones, tales como, la dilucidación de quiénes, dónde, cuándo, con qué finalidad cantaban o ejecutaban algún instrumento y cuáles eran los términos nativos correspondientes a las acciones de cantar, danzar, a los nombres de los instrumentos y a otros pocos objetos y actividades. Asimismo, un ardid muy utilizado fue el de invertir una buena cantidad de energía en describir los instrumentos musicales; es decir, en aquellos elementos de la música que podían ser medidos, registrados en su proceso de construcción y hasta comprados y acarreados hasta el museo o la casa del antropólogo. De esta manera, en el capítulo dedicado a la música se solían incluir abundantes dibujos y gráficos de instrumentos que eran realizados por el propio autor, o por un dibujante o directamente eran tomados de un catálogo de organología. Este procedimiento permitía al investigador recrear un ámbito de estudio familiar para abordar una música que se le presentaba ante sus oídos y ojos como una expresión muy poco familiar, ya que describir un instrumento no requería en principio una pericia demasiado diferente a la necesaria para describir una vasija, una pieza de cestería o un hacha.

Del mismo modo, desde el momento en que el desarrollo tecnológico convirtió a la grabación de campo en un recurso accesible para los antropólogos, el registro sonoro y visual de las diferentes expresiones de los pueblos estudiados se convirtió en otro mecanismo de captura y fijación que supuestamente permitía neutralizar el carácter efímero de las manifestaciones musicales. En este sentido, el cilindro de cera, los distintos tipos de discos y cintas y los diferentes soportes digitales de audio y video se convirtieron en nuevos objetos pasibles también de ser transportados al terreno propio con la esperanza de ser posteriormente analizados por especialistas; aunque en la mayoría de los casos las grabaciones terminaban adquiriendo una condición inmaculada en los estantes de una institución o en el archivo personal del investigador. En suma, la música de los otros fue reificada en la trama de la narrativa antropológica y, en el marco de este artilugio, los instrumentos musicales fueron fetichizados y las grabaciones realizadas en diversos soportes convertidas en el contenido olvidado de anaqueles y cajones.

Los antropólogos que se negaron a incluir la música dentro de sus etnografías se han visto en la necesidad de justificar su desobediencia al llamado a efectuar

descripciones con pretensiones de exhaustividad. El argumento más esgrimido ha sido la falta de un conocimiento experto, esto es, la carencia de un saber que permita transcribir y efectuar un análisis puramente musicológico. Pero también se han amparado implícita o explícitamente en otro tipo de justificativo. Ruth Finnegan en su artículo “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo” (1999), ha denunciado que muchos antropólogos, adoptando indistintamente perspectivas funcionalistas, marxistas o neo-marxistas, han situado la música fuera del campo de incumbencia de la disciplina como consecuencia de asignarle un carácter marginal en relación con las instituciones centrales de las sociedades, tales como el parentesco, la organización social, el modo de subsistencia, la división del trabajo, el sistema económico y político, la religión, etc. Desafortunadamente, el desinterés de los antropólogos por investigar la música obturó en muchos casos la posibilidad de desarrollar una perspectiva puramente antropológica que no requiriera obligatoriamente adentrarse en cuestiones de lenguaje. Finnegan (1999) ha aseverado no sólo que la música puede ser una dimensión inevitable de la experiencia de campo por lo cual su estudio se convierte en un camino imprescindible para comprender la cultura, sino también que:

“...es, después de todo, susceptible de ser estudiada por los métodos que, justamente, los antropólogos están preparados para llevar a cabo. Al igual que en otros campos, para éste de la música debemos apoyarnos en esas dialécticas históricamente fundamentales en la tarea antropológica: la sensibilidad hacia las presuposiciones etnocéntricas junto con su persistente desafío; un interés por la identificación de patrones sociales y culturales dentro de una perspectiva comparativa, combinada con el escepticismo ante cualquier tipo de reduccionismo generalizador poco respetuoso con las experiencias y diversidades locales; un conciencia aguda de la medida en que todo fenómeno es en algún sentido único y, al mismo tiempo, está esencialmente interrelacionado con otras actividades y experiencias de esa cultura; un acento en la etnografía, idealmente a través de la observación participante, pero en cualquier caso incluyendo la típica tensión antropológica entre el punto de vista del nativo y la mirada distanciada del observador” (1999: 26-27).

Como muchos etnólogos, Enrique Palavecino y Alfred Métraux aceptaron, cada uno a su modo, el desafío de incluir en sus trabajos las expresiones musicales de los aborígenes con los que estuvieron en contacto. Y así lo hicieron en sus investigaciones sobre los pilagá. Tal vez este proceder se debió a que ambos habían adquirido a lo largo de sus vidas una sensibilidad particular hacia la música o al hecho de que la música pilagá, al poseer un carácter omnipresente, se les impuso ante sus oídos y ojos de manera apabullante o, quizás, fueron ambos los factores que hicieron mella en su labor. Al igual que la mirada realiza su recorrido y establece la forma en que captura un objeto desde un determinado y condicionante punto de observación, la audición se edifica sobre la base de los vínculos que, en el transcurso de su existencia, cada sujeto ha ido estableciendo entre sonidos, sentimientos, emociones, valores, ideas. Sin negar que los antropólogos seleccionamos no sólo, qué y cómo observar, sino

también qué y cómo escuchar a partir de los marcos conceptuales a los que adscribimos, hay que admitir que nuestras particulares biografías de audición suelen operar como neutralizadores de ciertos protocolos o mandatos académicos. Veamos entonces cómo Palavecino y Métraux narraron la manera en que sus oídos iban al encuentro de uno de los paisajes sonoros del Chaco<sup>3</sup>.

## LOS OÍDOS DE PALAVECINO

En su artículo "Los indios pilagá del río Pilcomayo" (1933a), Enrique Palavecino (1900-1966) recoge los resultados parciales de un viaje realizado en las márgenes del mencionado río, como integrante de una expedición organizada por el Museo de Historia Natural de Buenos Aires durante 1929. En este trabajo las referencias a la música pilagá aparecen en los apartados Magia y medicina (564) y Manifestaciones artísticas (566) –bajo los subtítulos "Música y danzas" (567) e "Instrumentos de música" (567). Además, en un cuadro comparativo de los "bienes culturales" (572) de los aborígenes pilagá, chorote, ashlushlay, mataco y toba, mediante el cual pretende demostrar la pertenencia de todos ellos a un "mismo grupo cultural" (572), incluye los términos "tambor", "sonajero de calabaza", "sonajero de pezuñas", "flauta de caña", "silbato redondo" y "silbato largo serere". Asimismo, en un vocabulario adjunto, bajo el rótulo "Religión, arte musical, juegos y recreaciones", incluye las locuciones pilagá correspondientes a los términos de "tambor", "silbato" y "flauta de caña"; y en la sección dedicada a los "Verbos", a los de "bailar" y "cantar". Hacia el final del trabajo anexa dibujos de un sonajero de pezuñas –con detalle-, tres de calabaza, un palillo de tambor, cinco silbatos de madera –tres con colgantes, tres con aplicaciones de metal, y dos con decoración en bajo relieve- y cinco flautas –con detalles de sección interna. El trabajo de Palavecino, mediante una serie de secciones pulcramente delimitadas y una escritura pretendidamente aséptica, ofrece al lector una visión fragmentaria de la cultura pilagá. La música es mencionada en las secciones específicas y, fuera de ellas, sólo en la que dedicó a las prácticas shamánicas. Tal como pone en evidencia la siguiente cita, no utilizó un lenguaje técnico para referirse a la música<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Las ideas expresadas en este artículo se desgajan de una investigación de mayor alcance que no sólo aspira a describir e interpretar las prácticas musicales de los aborígenes pilagá, sino también, a destejear las imágenes que de ellas han creado sus observadores. En este contexto de trabajo, la decisión de comparar dos autores tan distintos como Enrique Palavecino y Alfred Métraux responde a una cuestión puramente pragmática: ambos se refirieron a la música de los pilagá en el mismo momento y ambos tuvieron un protagonismo más que significativo en el desarrollo de esa narrativa de trazas divergentes y convergentes que la Antropología construyó sobre esa cultura. Necesariamente la investigación deberá continuar hurgando en los escritos de otros autores que con posterioridad abordaron el mismo tema.

<sup>4</sup> Aspecto de su labor que también queda corroborado en su descripción de las danzas nocturnas de los chorote (Palavecino 1928) en la cual recurre a un melograma supuestamente efectuado por el musicólogo argentino Carlos Vega.

“Los instrumentos de vientos son silbatos y flautas. Los silbatos son de madera, redondos, con tres agujeros, uno para soplar y dos para modificar el sonido; casi todos los indios llevan uno colgado del cuello por medio de un cordón que pasa por dos pequeños agujeros de suspensión. Los usan principalmente como instrumento para señales durante la caza y la guerra; con él tocan frases musicales que al primer momento parecen superiores a las posibilidades del silbato” (Palavecino 1933a: 568)<sup>5</sup>.

Pero Palavecino no sólo convertía en dato todo aquello que su mirada podía abarcar a partir del ángulo de observación y de criticismo que le permitían el paradigma científico al cual adscribía y la formación académica que había adquirido. También emitía juicios de valor guiado por las premisas del paradigma estético en el que se encontraba inmerso, el cual condicionaba su forma de percibir tanto la música de su propia cultura como la de los pueblos con los que estuvo en contacto. A sus oídos la música pilagá llegaba con una impronta “inarticulada”, “monótona”, “simple” y de “ritmo recurrente”:

“A cierto canto inarticulado parece atribuírsele una virtud especial de carácter defensivo o exorcístico. Al ser fotografiadas algunas indias viejas prorrumpieron en un canto monótono; lo mismo pasó otra vez cuando encendimos antorchas de magnesio para filmar danzas nocturnas...” (Palavecino 1933a: 566)<sup>6</sup>.

“Aunque los indios pilagá poseen varios instrumentos musicales; en las danzas nocturnas que son su manifestación coreográfica más importante, solamente emplean cantos consistentes en palabras repetidas con una melodía simple y monótona y de ritmo recurrente” (Palavecino 1933a: 567)<sup>7</sup>.

## LOS OÍDOS DE MÉTRAUX

Alfred Métraux (1902-1963) se refirió a la música de los aborígenes pilagá en varios de sus trabajos<sup>8</sup>. No obstante, la mayor cantidad de referencias se encuentran en dos de sus obras más significativas: “Études d’Ethnographie Toba-Pilaga” (1937) y “Ethnography of the Chaco” (1946a). La primera reúne las observaciones que recogió en el transcurso de la realización de dos viajes de investigación efectuados, en calidad de

<sup>5</sup> El autor reproduce la misma frase en Palavecino 1933b: 104.

<sup>6</sup> El mismo texto aparece en Palavecino 1933c: 318.

<sup>7</sup> El texto también se puede encontrar en Palavecino 1933b: 100.

<sup>8</sup> Un lista de las obras de Métraux y un compendio de trabajos referidos a su labor se encuentran en Auroi y Monnier (1998), asimismo, una bio-bibliografía pueden consultarse en Cáceres Freyre (1963).

director del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán, en la Provincia de Formosa durante 1932. Métraux advierte en la Introducción de esta obra que si se encuentran entre sus páginas "... hechos novedosos e interesantes se deben enteramente a Kedoc" a quien consideraba ser un colaborador pilagá "dotado de una inteligencia excepcional", con buen dominio del español, de "palabra fácil", con capacidad para comprender "perfectamente el interés de una encuesta etnográfica" (172) y el verdadero autor de su trabajo<sup>9</sup>. En este escrito las expresiones musicales son mencionadas en los apartados dedicados a La religión (174) -bajo el subtítulo "Los demonios de la naturaleza" (175)-, Los magos (176), Tratamiento de las enfermedades (180), Diversas prácticas mágicas (184), La pubertad (190), Las fiestas (380), La autoridad (389) -bajo el subtítulo "Proclamación de un nuevo cacique" (392)-, La guerra (393) y Los juegos (398), -bajo los subtítulos "Juego de niños" (400) y "Danzas y rondas" (400). La aparición de referencias musicales de manera tan extendida a lo largo de todo el texto y la falta de lenguaje técnico y de un apartado especial dedicado al tema, son elementos reveladores de dos aspectos de la labor de Métraux. Por un lado, el investigador se revela como un observador agudo, poseedor de un oído ávido y sumamente atento, lo cual le permitió percatarse de que la música invadía varias esferas de la cultura pilagá. Por otro lado, la carencia de un análisis minucioso del lenguaje musical, tal como en esa época efectuaban algunos investigadores, viajeros o misioneros que sin tapujos aplicaban el análisis musical creado para la música europea a la música extraeuropea<sup>10</sup>, pone al descubierto el desconocimiento de Métraux de dicho tipo de procedimiento<sup>11</sup>. Repárese en el uso de un lenguaje llano en la siguiente descripción de los cantos:

"Empiezan estas melodías con una nota elevada y van bajando gradualmente el tono hasta alcanzar notas extremadamente bajas que repiten en sordina" (Métraux 1937: 185).<sup>12</sup>

El desconocimiento de una técnica de análisis del lenguaje musical que le permitiera dar cuenta de las leyes que regulaban el sistema musical pilagá no debe ser considerado como una insuficiencia de su labor. En un sentido, la imposibilidad de abordar el detalle o de descomponer las expresiones musicales mediante abstracciones

<sup>9</sup> Parte de los resultados del trabajo efectuado con Kedoc fueron publicados también en Métraux 1946b y 1973.

<sup>10</sup> Tal como lo hizo Grubb (1904) con la música de los lengua.

<sup>11</sup> La única información que encontré hasta el momento sobre posibles contactos entre Métraux y especialistas en músicas extraeuropeas ha sido el comentario de Simone Dreyfus-Gamelo (1998), quien conoció a Métraux a principios de los 50 durante las frecuentes visitas que realizaba a su amigo André Scheffner, Jefe del Departamento de Etnomusicología del Musée de l'Homme de París.

<sup>12</sup> "Ces mélodies, ils les commencent sur une note élevée et abaissent graduellement le ton jusqu'à ce qu'ils atteignent des notes extrêmement basses qu'ils répètent en sourdine" (Métraux 1937: 185).

de diversa complejidad le permitió forjar una visión holística que le allanó el camino para concebir una visión de la música “en la cultura” y para evadir en gran medida su cosificación que por esa época era el punto de partida y de llegada de la mayor parte de los trabajos que abordaban el tema.

“Ethnography of the Chaco” constituye la obra más importante que se haya escrito sobre etnografía chaqueña y tal vez deba considerarse como la contribución más sustanciosa de las que componen el monumental *Handbook of South American Indians*. Como su título lo indica, se trata de una visión de conjunto de la cultura de los pueblos que habitan el Chaco en la cual confluyen una abrumadora cantidad de fuentes documentales e información recavada por el propio autor durante sus trabajos de campo. En esta obra las expresiones musicales pilagá aparecen mencionadas en los apartados dedicados a la Guerra (312) -bajo el subtítulo “Fiestas de la victoria” (315)-, y a las Actividades estéticas y de recreación (334) -bajo los subtítulos “Canto” (339), “Instrumentos musicales” (342), “Danza” (345) y “Encuentros para beber”<sup>13</sup> (349). A diferencia del trabajo comentado en primer término, en éste aparecen apartados especiales destinados a la música. Sin embargo, Métraux logró mantener una fuerte articulación entre las prácticas musicales y diferentes eventos sociales; lo cual sugiere que la existencia de secciones específicas sobre el tema se debe más a las restricciones de escritura impuestas por el tipo de obra que acogía su contribución, que a una percepción fragmentaria de la cultura. En este texto también se observa el empleo de un lenguaje llano al referirse a la música:

“Las canciones mataco y pilagá son una sucesión de sonidos monótonos y cavernosos seguidos por una serie de cambios de altura y volumen” (Métraux 1946a: 339)<sup>14</sup>.

“El cantor habitualmente comienza con un murmullo bajo que asciende gradualmente y luego cae a un tono profundo” (Métraux 1946a: 353).<sup>15</sup>

“... el shamán... canta monótonamente con sonidos que suben y bajan” (Métraux 1946a: 362)<sup>16</sup>.

También en el caso de Métraux, el paradigma estético al que adscribía hacía que sus oídos fueran al encuentro de la música pilagá con un sesgo particular. En este

<sup>13</sup> Drinking bouts.

<sup>14</sup> “Mataco and Pilagá songs are a succession of monotonous, deep chest tones followed by a series of pitch and volume changes” (Métraux 1946a: 339).

<sup>15</sup> “The chanter usually starts with a low murmur which rises gradually and then falls into a deep tone” (Métraux 1946a: 353).

<sup>16</sup> “... the shaman ... chants monotonously in rising and falling tones” (Métraux 1946a: 362).

sentido, la música pilagá era decodificada como “monótona” y “lacrimosa”; y la ceguera auditiva, propia del observador que no logra escapar a la determinación de su propia cultura y de la cual suelen ser muy conscientes los etnolingüistas cuando se enfrentan con sistemas fonológicos diferentes, lo condujo a otorgarle a la música pilagá una impronta “uniforme” a lo largo de extensas áreas del Chaco:

[un shamán] Se detuvo un instante para cantar. La melodía monótona que entonaba era una invitación a la serpiente para que se fuera” (Métraux 1937: 182)<sup>17</sup>.

“Algunos se ponían a cantar un canto lacrimoso ... lanzaban sus notas monótonas cuando les venía la inspiración” (Métraux 1937: 381)<sup>18</sup>.

“Los cantos otorgan eficacia a todos los ritos mágicos y cantar una melodía monótona e interminable es considerado suficiente para controlar las fuerzas sobrenaturales” (Métraux 1946a: 339)<sup>19</sup>.

“... los ritos mágicos consisten en la repetición monótona de un tema melódico con palabras o sílabas sin sentido” (Métraux 1946a: 353)<sup>20</sup>.

“Felipe ... [un shamán] Se detuvo tan solo para conjurar a la serpiente a que saliera con un canto bajo y monótono” (Métraux 1973: 113).

“Algunas de las canciones que las mujeres Pilagá cantan en las fiestas son decididamente obscenas. Dado que los cantos pasan de una tribu a otra, el repertorio del Chaco es muy uniforme en áreas extensas” (Métraux 1946a: 341)<sup>21</sup>.

Sin embargo, no toda la música presentaba una traza uniforme para Métraux. Y no sólo las premisas estéticas del medio cultural al que pertenecía conducían la

<sup>17</sup>“Il s’arrêta un instant pour chanter. L’air monotone qu’il entonnait était une invitation au serpent pour qu’il parte” (Métraux 1937: 182).

<sup>18</sup>“Quelquesuns se mirent à faire entendre un chant pleurard ... ils lançaient leurs notes monotones, quand l’inspiration les prenait” (Métraux 1937: 381).

<sup>19</sup>“Chants give all magical rites their efficacy and the singing of a monotonous and endless melody is deemed sufficient to curb supernatural forces” (Métraux 1946a: 339).

<sup>20</sup>“... magic rites consist of the monotonous repetition of a melodious theme with meaningless words or syllables” (Métraux 1946a: 353).

<sup>21</sup>“Some Pilagá songs sung by women at parties are decidedly obscene. As songs pass from tribe to tribe, the Chaco repertore is very uniform within large areas” (Métraux 1946a: 341).

manera de percibir la música de los otros, también el tipo de vínculo afectivo que se estableció entre él y los niños pilagá parece haber condicionado su percepción al punto de calificar los cantos de las niñas como “encantadores”. Casi al final de su trabajo confiesa:

“Ninguna expedición me ha dejado tan buenos recuerdos como mi estadia entre los Toba<sup>22</sup>. La impresión de frescura, gentileza y alegría simple que guardo de aquellos tiempos viene, sobre todo, de mis observaciones con los niños, cuyos juegos alegraron mis largas horas de ocio.” (Métraux 1937: 400).<sup>23</sup>

Y unas pocas líneas más abajo, sintética y contundentemente declara:

“Las pequeñas tienen canciones encantadoras” (Métraux 1937: 400)<sup>24</sup>.

## LOS OÍDOS DE LA CULTURA

Como he expresado, para Palavecino la música pilagá era “inarticulada”, “monótona”, “simple” y “recurrente”. Tal vez la misma percepción había tenido Métraux al calificarla como “monótona” y “uniforme”; aunque en relación con las apreciaciones de Palavecino, se mostró considerablemente más osado en exhibir su subjetividad atribuyéndole un carácter “lacrimoso” y, en especial, haciendo visible para un lector atento, la relación entre el aprecio que había suscitado hacia los niños pilagá y la valoración positiva que hacía de su música. Sin lugar a dudas, la manera de constituir los datos como las estrategias de documentación fueron diferentes en uno y otro investigador. Palavecino, mediante una escritura pulcra y un ordenamiento metódico de la información, sencillamente convirtió la música de los pilagá en un “objeto” más de su cultura. Esta aparente sujeción de la música de los otros la logró mediante una explícita focalización en los instrumentos musicales, los cuales fueron incluidos en una lista de objetos y representados mediante varios dibujos. También sabemos que, a la manera de un rito de conversión cultural a través del cual se pretende transmutar lo exótico e inasible en algo familiar y accesible al escudriño científico, Palavecino acarreó los instrumentos musicales pilagá a su propio espacio geográfico.

Métraux, por su parte, desplegó una estrategia de constitución de los datos y de escritura distinta. Su narrativa sobre los pilagá, como muchos otros de sus trabajos,

<sup>22</sup> Se refiere a quienes habitualmente denomina toba-pilagá.

<sup>23</sup> “Aucune expédition ne m’a laissé des souvenirs aussi agréables que mon séjour parmi les Indiens toba. L’impression de fraîcheur, de gentillesse et de joie simple que je garde de ce temps là est né surtout de mes rapports avec les enfants dont les jeux égayaient mes longues heures de loisir” (Métraux 1937: 400).

<sup>24</sup> “Les petites ont des chansons charmantes” (Métraux 1937: 400).

patentizan una tensión irresuelta entre un investigador que se acoge a los mandatos del paradigma científico que estaba en boga en su época y otro que, tal vez sensibilizado por sus primeras experiencias de campo, pone en duda la eficacia del método etnográfico. Un rotundo ejemplo de ese temprano y provocador cuestionamiento, lo constituye su siguiente declaración:

“Hablando claramente, no hay método en etnografía; fuera de ciertos principios de prudencia y de imparcialidad, la libertad del investigador debe ser entera. Ninguna directiva preconcebida, ningún sistema, ni siquiera algún cuestionario deben trabarlo. Todo su arte se reduce a una perpetua adaptación a los hombres y a las circunstancias”  
(Métraux 1925: 289, citado en Monnier 1998: 49-50).

Sus oídos y ojos fueron lo suficientemente sensibles como para descubrir que la música entre los pilagá era una práctica que sustentaba una presencia diaria y que era indisociable de cuestiones de orden político, social, religioso, ritual y festivo<sup>25</sup>. Como expresé, su concepción holística le permitió concebir una imagen en la cual la música era parte de la cultura y, en consecuencia, le permitió escapar en buena medida a la habitual reificación que de la música hacían muchos de sus coetáneos.

Llegados a este punto, hay que aceptar que un inventario de las observaciones estéticas efectuadas por los dos etnólogos da cuenta de que se trata de un número francamente escaso. Aunque no hay que dejar de añadir a ese balance, tal como lo he hecho, la posibilidad que ofrecen sus escritos de contemplar en el análisis, como variables elocuentes de sus respectivas epistemologías, el lenguaje que emplearon y el lugar que le dieron a la música en sus notas. De cara a este estado de cosas, puede surgir la duda acerca del beneficio de seguir adelante con la argumentación. Sin embargo, frente al hecho irrefutable de que ambos etnólogos estuvieron entre los pilagá y de que sus percepciones y descripciones de su música no fueron llevadas a cabo en un vacío estético y teórico, convierte la exploración intersticial de los textos en una acción necesaria para cualquier empresa que intente mirar detrás de las narrativas antropológicas por más parquedad que la información presente. La revisión de los atributos que ambos asignaron a la música de los pilagá y de cómo sus percepciones quedaron plasmadas en sus escritos, sugiere una discusión que puede resumirse en tres interrogantes, dos referidos a las condiciones de audición y uno a la naturalización de ciertas cualidades sonoras:

- a) ¿Cómo percibimos las músicas de otras culturas y cómo construimos nuestros juicios de valor sobre ellas? y
- b) ¿Pueden las valoraciones sobre la música de los otros escapar más fácilmente que otros temas a cierta vigilancia epistemológica?

<sup>25</sup> Un registro inicial de los eventos en los cuales distintas músicas estaban presentes durante los momentos previos e iniciales de la relación que se estableció con la sociedad blanca, fue presentado en García 1999.

Como declaró Russell Sharman (1997), la estética, al igual que la ideología, condiciona el conocimiento que construimos del mundo mediante la presencia inevitable de patrones de percepción que son específicos de cada cultura<sup>26</sup>. Esta aseveración destaca que un determinado paradigma estético ofrece a quienes adscriben a él "... un modelo en el cual [los sujetos] pueden (y potencialmente deben) basar sus creencias, comportamientos y personalidades" (Flores Frato 1986: 250, citado en Sharman 1997: 189). Desde el punto de vista de la audición, puede argüirse que un paradigma estético condiciona y hasta puede llegar a determinar la manera en que nuestros oídos perciben tanto las músicas que consideramos propias como aquellas que apreciamos como ajenas. Un paradigma estético puede ser definido como un conjunto de premisas, dispuestas en una gradación cromática de juicios de valor estandarizados que se desplazan desde una estimación positiva a otra negativa, el cual adoptamos para aceptar, rechazar, discutir, percibir y vivenciar las músicas que nos rodean. En otras palabras, un determinado paradigma estético, siempre histórica y culturalmente localizado, brinda a sus usuarios información con respecto al carácter que se le asignará a una música -"refinada", "vulgar", "aburrida", "divertida", "compleja", "simple", "familiar", "exótica", "conmovedora", "perturbadora", "satánica", "vanguardista", "conformista", "mercantilizada", "romántica"-, a la evaluación que se hará de un músico -"virtuoso", "poco o muy expresivo", "intuitivo", "versátil", "representativo"- a la importancia que se deberá otorgar al intérprete, compositor y arreglador<sup>27</sup>, a las asociaciones que habitualmente efectuamos entre música, sentimientos y emociones, y a muchas otras facetas de nuestra percepción auditiva. Es decir, en cada paradigma están fijadas las reglas de evaluación de una manera particular. Estos paradigmas emanan simultáneamente de ámbitos de diferentes dimensiones: pueden constituirse

---

<sup>26</sup> El uso de la categoría "estética" es en extremo controvertido en el campo de la antropología. En los últimos años tiende a desvanecerse tanto la ingenua discusión en torno a la supuesta universalidad de las premisas estéticas, como la polémica que se desarrolló alrededor del dualismo utilidad versus aspecto o forma. Actualmente el debate más acalorado parece ir girando hacia el dilema de si la categoría puede ser despojada de su carga conceptual y convertirse en una herramienta de análisis de cierta neutralidad para el estudio transcultural. Al respecto puede consultarse una disputa entre panegiristas y detractores en Weiner, Morphy, Overing, Coote y Gow (1996).

<sup>27</sup> Un ejemplo resulta suficiente para explicar este punto. Desde una perspectiva comparativa y sincrónica, se hace evidente que las distintas músicas que transitan por los medios masivos de comunicación ofrecen a las comunidades de usuarios diferentes instrucciones para componer un orden jerárquico entre el compositor, el intérprete y el arreglador. Valga como síntesis de esta idea exponer que mientras que para un asiduo consumidor de música lírica es impensable desconocer el compositor de la obra que escuchará en el concierto, para un consumidor de la llamada música pop esa información constituye un dato menor siendo la identificación del intérprete lo que reviste de mayor interés. Un tercer caso, discordante con los anteriores, lo constituye el mundo del jazz. En torno a un determinado repertorio y a una amplia franja de sus consumidores la figura del arreglador es sin duda la más valorada. Incluso, entre los mismos músicos circulan impresos de obras conocidas como standars que en ocasiones sólo poseen la identificación de alguno de los tantos arregladores que lograron consagrar sus versiones.

como el resultado de una serie de fuerzas en pugna por constituir el sentido común de percepción de toda una época -tal como intentó describir Donald Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* (1986)-, de una nación o de un determinado movimiento musical -por ejemplo las premisas estéticas que se generaron en torno a la música académica decimonónica, la música *techno*, la música pilagá. Pero también un paradigma estético de audición puede constituirse, en su dimensión más acotada, desde un género musical -como el tango o el *blues*, para citar ejemplos de expresiones globalizadas y cercanas a la experiencia del lector-, ya que los géneros suelen transportar instrucciones para que sus usuarios construyan sus evaluaciones musicales. En este sentido, puede considerarse que un sujeto a lo largo de su vida es atravesado por diferentes paradigmas a partir de los cuales, mediante un proceso activo en grado variable, conformará una especie de biografía de audición personal en la cual convergen diversas y hasta antagónicas instrucciones de audición con cuestiones afectivas e ideológicas. No es osado afirmar entonces que los paradigmas estéticos tienen un carácter interpelador en el nivel de la percepción auditiva y que más allá de toda consideración de orden acústico y/o fisiológico, el oído pertenece en gran medida a la cultura, es ante todo un órgano cultural<sup>28</sup>. El efecto de esa interpelación de tipo althusseriana queda muy bien retratado por Terry Eagleton al referirse al juicio estético:

“Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente ‘moldeados’<sup>29</sup> para coincidir; lo estético es, pues, esa experiencia de puro consenso sin contenido en donde nos encontramos espontáneamente en un mismo punto sin necesidad de saber que, desde un punto de vista referencial, estamos de acuerdo” (2006:156).

---

<sup>28</sup> La asignación de un carácter interpelador a la estética parece oponerse a la idea de “práctica de la percepción” desarrollada por Harris Berger (1997), quien, siguiendo la conocida dialéctica entre la intervención de los sujetos en el mundo y el orden de la sociedad en el cual éstos están inmersos desarrollada por Pierre Bourdieu y Anthony Giddens, sugiere que la percepción, aunque se encuentra bajo la influencia del marco social y cultural al que pertenece el receptor, puede ser entendida como un tipo de práctica en la medida en que está activamente organizada por los receptores -sean éstos músicos o miembros de una audiencia. A través de una metodología innovadora para el momento en que escribió el artículo, Berger ilustra cómo un músico -baterista de heavy metal- motivado por distintas razones puede durante una misma performance, mediante la focalización en distintos fragmentos de una frase de 16 semicorcheas, dirigir su atención hacia el emisor, el código y el receptor alternativamente. Sin embargo, la teoría de “práctica de la percepción” de Berger más que oponerse a la cualidad interpeladora que poseen los paradigmas estéticos, puede ser considerada como una conjetura complementaria que permite apreciar cómo la percepción puede organizarse en el interior mismo de un determinado paradigma, dando cuenta cómo los condicionamientos no sólo operan para que nuestros oídos le asignen un carácter particular a la música que llega a ellos, sino también lo hacen de manera tal que nos instruyen hacia dónde debemos orientar nuestra atención. En este sentido, esta teoría amplía la comprensión de cómo los mandatos estéticos constriñen la audición.

<sup>29</sup> Resaltado del autor citado.

Si aceptamos que ninguna consideración de valor sobre música puede realizarse desde un vacío estético, se comprende cabalmente cómo el hecho de que la música pilagá haya adquirido en los oídos de Palavecino y Métraux una impronta “inarticulada”, “monótona”, “simple”, de “ritmo recurrente” y “uniforme”, habla más de los gustos musicales y del paradigma estético al que adscribieron ambos estudiosos, que de las músicas de los propios pilagá<sup>30</sup>. En este caso, como en la mayoría de las narrativas antropológicas, las valoraciones sobre música aborígen nos proveen un esbozo auditivo de los gustos y las sorderas selectivas de la cultura del observador<sup>31</sup>. El pensamiento occidental, y como parte de éste la antropología en especial, de igual manera que ha generado pueblos “primitivos” y “sin historia” ha inventado pueblos con músicas monótonas. Y no sólo eso, ha inventado también pueblos con músicas indiferenciadas. A simple vista, opinar sobre las música que nos rodea, tanto sobre la que nos conmueve como sobre la que odiamos, parece ser un ejercicio inocuo, dirigido a calificar “objetos” con los que nos divertimos, aburrirnos, fastidiamos, o sobre los cuales intentamos expresar una opinión con ribetes académicos. Sin embargo hablar de música es hablar de nosotros mismos y los juicios que dirigimos hacia la música de los otros pueden enmascarar actitudes discriminatorias hacia sus usuarios, aunque muchas veces la carga ideológica de ese proceder pase inadvertida para quienes emiten tales juicios<sup>32</sup>. Pero el grado de conciencia que las personas tienen de su sujeción a un

---

<sup>30</sup> El análisis de cómo los mismos autores evaluaron otras músicas enriquecería estas consideraciones, aunque este objetivo excede el alcance de este artículo y también el del proyecto en el cual éste se enmarca. Asimismo será revelador el conocimiento de la manera en que la música pilagá ha sido calificada por otros observadores. Como expresé en nota anterior, este último aspecto constituye un paso a dar dentro del desarrollo de la investigación.

<sup>31</sup> El conocimiento de los gustos musicales y de las biografías de audición de ambos investigadores permitiría comprender con mayor fundamento sus valoraciones estéticas. Aunque este aspecto es francamente problemático dado que, hasta dónde he podido averiguar, no hay escritos biográficos que describan sus gustos y consumos musicales, más allá de algunos datos dispersos. De hecho, una biografía de audición, sin contar las que se escriben a granel sobre los compositores más renombrados de todos los tiempos para resaltar en tono romántico e idealizante su condición de “genios”, es un género prácticamente inexistente. Lo cual convierte el procedimiento que estoy utilizando, al menos hasta el momento, en la única vía posible para discutir sobre las modalidades de audición de estos etnólogos. No obstante, en algunos casos es factible recurrir a otros métodos. Por ejemplo, un registro minucioso de los cambios de programa que una persona produce al mover el dial de su radio o al accionar el control remoto de su televisor a lo largo de un día –atendiendo no sólo a los rechazos y aceptaciones sino, en especial, a los tiempos de exposición a cada una de las expresiones y a los momentos puntuales en que realiza el cambio de tema-, resulta ser un método eficaz y rápido para develar preferencias de consumo y valoraciones estéticas.

<sup>32</sup> Para ampliar este punto valga como ejemplo anecdótico el rechazo de un director de una institución dedicada a la investigación etnomusicológica –lo cual le da al caso un tono casi dramático- a calificar como música a un canto aborígen argumentado que la única variación que presentaba su diseño melódico era un intervalo de 5ª justa ascendente. Detrás de esa posición domina el prejuicio que dictamina que la complejidad en el nivel melódico del lenguaje musical es un valor positivo y

paradigma estético es algo variable. En un extremo se encuentran sujetos que emiten sus juicios de valor sin tener ninguna conciencia de su inmersión en un paradigma y sin que medie ninguna vigilancia crítica con respecto a su posición relativa dentro del conjunto de paradigmas disponibles. Muchas veces esto significa que han naturalizado una serie de valores sobre su propia música y la de los demás. En la actualidad, los fragmentos de los medios masivos de comunicación dedicados a las diferentes músicas están atiborrados de declaraciones de sus fans que se enmarcan claramente dentro de esta posición. En el otro extremo se ubican sujetos que han logrado llevar a cabo el pasaje de una posición etno-sociocéntrica a otra que implica cierto descentramiento con respecto a sus hábitos de escucha y a las evaluaciones estéticas que efectúan. Es decir, sujetos que han conseguido poner bajo sospecha el carácter natural con que sus oídos les proveen información sobre sus entornos sonoros. No quiero decir con esto que quien logre desembarazarse en cierta medida de la estética etnocéntrica que condiciona su percepción esté capacitado para emitir juicios desde un vacío estético. Como se afirmó, toda apreciación estética tiene por debajo una plataforma de despegue, como la tiene mi propia lectura de la manera en que Palavecino y Métraux plasmaron sus impresiones de la música pilagá. Aunque hay que aceptar que algunos sujetos pueden moverse con cierta soltura entre dos actitudes muy diferentes, habiendo logrado diferenciar con bastante claridad entre la pasión que impulsa la mano que hurga en las bateas en busca de su música favorita y aquella otra que guía su investigación.

Sin lugar a dudas, Enrique Palavecino y Alfred Métraux ocupaban una posición cercana al primero de los dos extremos. Tal como expresé al comienzo, con distinto ímpetu y disímil resultado, ambos pusieron empeño en invisibilizar la subjetividad en las tramas de sus discursos. Sin embargo, sus valoraciones de la música pilagá, a diferencia de otros tópicos abordados, escaparon más fácilmente a la vigilancia epistemológica que, en calidad de instrumento de control del paradigma positivista al que ambos adhirieron, pretendía celosamente mantener sus relatos libres de pasiones. Pero Palavecino y Métraux no han sido los únicos en no advertir que sus oídos estaban dictaminando la dirección en que sus escritos debían dar cuenta de la música de los pueblos estudiados. A excepción de quienes se interesan por el estudio de las lenguas, los antropólogos en general han puesto más atención en vigilar el detalle de sus observaciones que el registro de todo aquello que ha entrado por sus oídos. No es fácil hallar todas las razones de esta disparidad; aunque tal vez haya que buscarlas en un hecho fácilmente constatable: la primacía de la visión sobre la audición en las experiencias de campo. La atención auditiva del antropólogo, a excepción del

---

determinante a la hora de etiquetar las expresiones sonoras. Lo que cabría preguntarse en esta situación es ¿por qué la complejidad es una condición necesaria dentro del marco valorativo de quién emitió ese juicio? ¿qué valoración de la propia sociedad se encuentra adosada a ese concepto y qué valoración enmascara de las sociedades o prácticas a las que se les niega tal atributo? ¿por qué la preeminencia del plano melódico? y, sobre todo, ¿complejidad para quién? ¿existe el concepto de complejidad para los ejecutantes y/o autores de esa música? y si así fuese ¿tiene éste un valor positivo o negativo?

interés puesto en comprender el sentido de aquello que está expresando su interlocutor, ha sido poco devota no sólo de las músicas que la rodean sino también de los diferentes paisajes sonoros que se constituyen en la situación de campo mediante los sonidos que emanan del entorno natural, del ambiente tecnológico, del uso de los objetos cotidianos y del movimiento y roce de los cuerpos. ¿Cuántos antropólogos han intentado hacer un registro de audición de alguno de dichos paisajes? ¿Cuántos antropólogos han siquiera imaginado que era posible reunir en una misma frase los vocablos “registro” y “audición”? El predominio de la visión se hace ostensible asimismo en uno de los términos que hemos escogido para designar una de nuestras más preciadas técnicas de investigación: la observación participante. Un intento por otorgarle a la audición un papel de mayor protagonismo dentro de nuestras rutinas de investigación podría iniciarse por renombrar a dicha técnica como audición/observación participante. Tal vez, a partir de ese acto de carácter puramente nominativo aunque de tendencia propiciatoria, se pueda sensibilizar a algunos antropólogos para que, por un lado, incluyan en sus agendas los diferentes paisajes sonoros que se intrincan con sus áreas de estudio y, por el otro, para que pongan en duda la centralidad de su posición estética y, sobre todo, desconfíen de la impronta natural con que sus oídos les hacen “oír” las músicas de otras culturas.

**Fecha de Recepción: 7/12/2006**

**Fecha de Aceptación: 28/05/2007**

## BIBLIOGRAFÍA

ARENAS, PATRICIA

1999. “Alfred Métraux y José María Arguedas: dos vidas, dos etnólogos, dos pasiones”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 14: 103-107.

AUORI CLAUDEY ALAIN MONNIER EDITORES

1998. *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Suiza: Museo de Etnografía de Ginebra.

BERGER, HARRIS

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

CÁCERES FREYRE, JULIÁN

1963. “Dr. Alfredo Métraux (1902-1963). Bio – Bibliografía”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 4: 310-319.

DREYFUS-GAMELO, SIMONE

1998. “Un testimonio”. *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Auori Claude y Alain Monnier, editores, pp. 9-10. Suiza: Museo de Etnografía de Ginebra.

EAGLETON, TERRY

2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

FINNEGAN, RUTH

1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología* 15-16: 9-32.

FLORES FRATTO, TONI

1986. "Art, Folklore, Bureaucracy and Ideology". *Dialectical Anthropology* X (3-4): 249-64.

GARCÍA, MIGUEL A.

1999. "En torno a las ideas pilagá del origen y transmisión de los cantos". *Música e Investigación* 5: 33-46.

2000. "Song of a Chiriguano Indian from Bolivia, recorded by Robert Lehmann-Nitsche in San Pedro de Jujuy, Argentina". *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin, Museum Collection Berlin, Wergo, 2000, Cd 1, track 34, pp. 105-107.

GRUBB, WILFRED BARBROOKE

1904. *Among the Indians of the Paraguayan Chaco: a story of missionary work in South America*. London.

LOWE, DONALD M.

1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

MÉTRAUX, ALFRED

1925. "De la méthode dans les recherches ethnographiques". *Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires* 23-24: 266-290.

1937. "Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)". *Anthropos* XXXII: 171-194, 378-401.

1946a. "Ethnography of the Chaco". Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians* 1: 197-370. Washington DC.

1946b. *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco*. Memoirs of the American Folklore Society XL. Philadelphia.

1973. "Conversaciones con Kedoc y Pedro". *Religión y magias indígenas de América del Sur*, Simone Dreyfus ed., 101-141. Madrid: Aguilar.

MONNIER, ALAIN ED.

1995-199. "Ethnologies d'Alfred Métraux". *Bulletin du centre genevois d'anthropologie* (Géneve) 5, 132p. *Actes des Journées d'études de la Société Suisse des Américanistes*. Genève 6-7 décembre 1996.

## MONNIER, ALAIN

1998. "Métraux y sus mitos". *De Suiza a Sudamérica. Etnologías de Alfred Métraux*. Auori Claude y Alain Monnier, editores, pp. 49-60. Museo de Etnografía de Ginebra, Suiza.

## PALAVECINO, ENRIQUE

1928. "Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco Occidental". *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* III (1): 187-212.

1933a. "Los indios pilagá del río Pilcomayo". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural Bernardino Rivadavia*, Buenos Aires. Tomo XXXVII, 517-582.

1993b. "Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco". *Revista Geográfica Americana* I: 99-112.

1933c. "Von den Pilagá-Indianern im Norden Argentinien". *Anthropos* XXVIII: 315-319.

## SHARMAN, RUSSELL

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

## WEINER JAMES F, HOWARD MORPHY, JOANA OVERING, JEREMY COOTE Y PETER GOW

1996. "Aesthetics is a cross-cultural category". *Key debates in anthropology*, Tim Ingold ed., pp 249-293. Routledge: London.