

CANCIONES DE TIERRA DEL FUEGO

P O R

Erich M. von Hornbostel

HASTA hace pocos años casi nada se sabía de la música de los naturales de la Tierra del Fuego, a excepción de unas escuetas y pobres informaciones dispersas en la literatura etnológica (1) y una media docena de ejemplos musicales recogidos de oídas y por ello de dudosa autenticidad (2). El Coronel C. Wellington Furlong, en su visita a la Tierra del Fuego entre los años 1907-1908, fué el primero en grabar discos fonográficos de las canciones de los Onas y de los Yaganes (3), copias de los cuales fueron enviadas a los archivos de Berlín y más tarde estudiadas por el autor de este artículo (4). La publicación de este estudio, sin embargo, ha sido postergada primero por razones externas, luego deliberadamente, pues el material a nuestro alcance se había incrementado con un gran número de discos tomados entre los Onas, los Yaganes y los Alacalufes (5) por los profesores Martín Gusinde y W. Koppers entre 1922-1923. Las conclusiones que aquí se alcanzan están fundamentadas así sobre una base más sólida. Tomando en cuenta el interés especial que presentan los Fueguinos por haber preservado uno de los más primitivos tipos culturales, y tomando en cuenta el proceso sobrecolector de su rápida extinción, el valor de los discos fonográficos recolectados puede difícilmente ser supeditado. En el presente artículo debo contentarme con bosquejar los hechos principales y las respectivas inferencias desde el punto de vista antropológico. Para

(1) J. M. Cooper, «Analytical and Critical Bibliography of the Tribes of Tierra del Fuego and Adjacent Territory» (Bulletin, Bureau of American Ethnology) (63-1917) p. 180.

(2) Las dos canciones compiladas en el libro de Charles Wilkes, *Narrative of the United States Exploring Expedition During the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842.* (Filadelfia, 1845, 5 Vols.), Vol. I, pág. 129, al menos se aproximan al carácter genuino de las melodías yaganes, mientras que los 4 ejemplos tomados por R. de Carfort (L. F. Martial, «Mission scientifique du cap Horn, 1882-3», Vol. L, p. 209 y siguientes), no pueden ser tomadas ni aún como traducciones libres sino como meras parodias.

(3) Algunas canciones yaganes anotadas en Punta Arenas de boca de un inglés que había vivido allí durante 40 años, demuestra claramente que este lapso es insuficiente para extirpar los hábitos musicales inveterados de un europeo.

(4) Quiero expresar mis sinceros agradecimientos al Coronel Furlong, por su infatigable interés e indispensable ayuda durante mis estudios sobre la música fueguina.

(5) Empleamos aquí los nombres comunes para la designación de las diversas tribus en vez de los términos más académicos empleados por el Prof. Gusinde (Selk'nam, Yamana, Halakwalup).

una evaluación más completa refiero al lector a mi aporte a la obra comprensiva del Padre Martín Gusinde sobre los fueguinos (6). Los intérpretes que cantaron para el Coronel Furlong fueron, entre los Onas, dos mujeres, Ichjh (Ej. 12), y el «doctor» Yoyo (Ej. 5), ambos de Río Fuego; y dos hombres, Ishtone de Najmish (Vía Monte) (Ej. 3) y Tininisk, un curandero de Haberton (Ej. 9, 11). Entre los Taganes los corresponsales del Coronel Furlong fueron Simmoorwhilliss (Alice), de Lauwi (Punta Remolino) y Weemanahakeepca (Gertrudis) (Ej. 1) y los siguientes hombres: Danushtana (Alfredo), Nyenpenan (David) (Ej. 13, 6), acompañados por Aselensinjiz (Charley), Wuroyinjez (Guillermo) y Calderón (13) o Chris (Ej. 6). En la región del Río Douglas, en la Isla de Navarino, cantó Eduardo (Ej. 2, 7) (7).

En la música que acompañamos como ejemplos hemos empleado algunos signos adicionales: + aumenta y — disminuye la nota hasta un cuarto de tono. La desviación constante a través de una canción se indica al comienzo (8); una línea gruesa entre dos encabezamientos indica «glissando». Las notas descabezadas y las notas entre paréntesis cuadrados significan variantes; el signo (un calderón) acorta 1 a nota; las barras dividen grupos de notas y no compases (9), el signo V marca la pausa de la respiración.

Las canciones femeninas en verdad no se diferencian musicalmente, ni forman tampoco categoría aparte de las canciones masculinas. Los deberes y los derechos entre los fueguinos están distribuidos más o menos en forma igual entre los sexos. Por eso los shamanes femeninos, al igual que entre los pueblos de Siberia, no son desconocidos y por supuesto, ellas emplean idénticos cantos que los «curanderos», para los mismos propósitos mágicos. (P. R. 5 a, 9 a 11 a) (10).

(6) Martín Gusinde «Die Feuerland-Indianer» (Mödling, Viena), Vol. 2.

(7) Gertrudis, Calderón y Criss cantaron también para el profesor Gusinde.

(8) Dentro de lo posible los intervalos se han establecido en forma tonométrica. No hay necesidad, sin embargo, de dar aquí los resultados, pues no tienen consecuencias antropológicas.

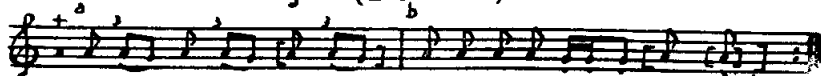
(9) La velocidad del tiempo medido con un metrónomo en los discos del Profesor Gusinde, alcanza un término medio de 98 para los Selk'man y 90 para los Yamana.

(10) En especial aquellos para sanar a los enfermos (Ejs. musicales 39-41 en el libro de Gusinde sobre los Selk'man, obra citada, vol. II); aquellos para aumentar la pesca (Yamana, M. E. 38). Otras categorías están probablemente reservadas a los hombres, por ejemplo las canciones de guerra (Selk'man, M. E. 38) y las canciones de conjuro meteorológico (?). Algunas canciones mágicas son propiedad personal de un doctor individualizado (Yamana M. E. 19, 20), como es frecuente entre las tribus de los indios norteamericanos.

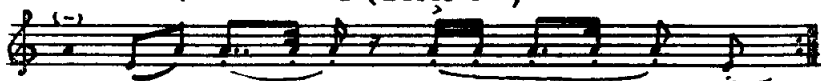
Las ceremonias de iniciación entre los Yaganes, es ejecutada por los jóvenes de ambos sexos y consecuentemente ambos conocen anticipadamente las canciones que se cantan en esta ocasión, principalmente aquellas que acompaña las danzas pantomímicas zoomórficas (P. R. 1, 13, 6) (11). Como los esquimales, los curanderos

ONR

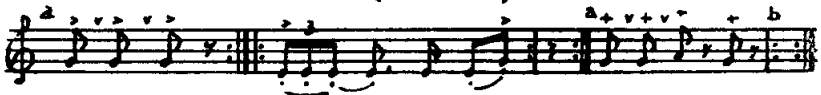
1. Canto de mujer. (Disco 12^a)



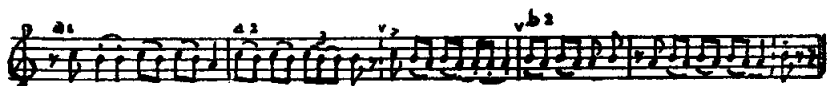
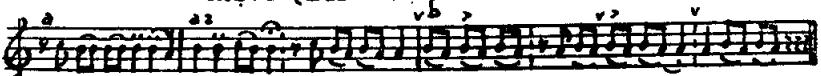
2. Canto de curandera (Disco 5^b)



3. Canto de curandera (Disco 5^a)



4. Voz de hombre. (Disco 3^a)



(11) Martín Gusinde, obra citada, Vol. II, M. E. 1-10 (Yamana), 28-31, 33-37 (Halakwalup). Otras canciones cantadas durante las ceremonias de iniciación: M. E. 12-16 (Yamana), 43-44 (Selk'man) en las ceremonias Kloleten es una obligación para las mujeres cantar algunas canciones (Gusinde, Vol. I, pág. 1038 y M. E. 43-44). Las mujeres yamanas también toman parte activa en los cantos funerarios (Gusinde, Vol. II, M. E. 21, 22) y por supuesto, en el canto de las *pasana*, canciones profanas de entretención (M. E. 23-26). Posiblemente las canciones de las mujeres Halakwalup cuando van en busca de agua (M. E. 32) son específicas para esta ocasión.

entre los Onas cantan canciones burlescas para mofarse unos de otros (P. R. 9 b, 11 b). Gritos de llamada y de respuesta, voces en tono musical, más bien cantados que hablados, se usan como señales entre los Yaganes (P. R. 7 c.). La misma costumbre ha sido registrada entre los primitivos Kubu, en los bosques de Sumatra (12). Similar en carácter a uno de estos gritos de llamada es la fra-

ONA

5. Canto de curandero (Disco 9^a)

6. Curandero (Disco 11^a)

7. Imprecación de curandero (Disco 9^b)

8. Voz de hombre (Disco 3^b)

9. Imprecación de curandero (Disco 11^b)

se que precede y sigue a la canción misma en el ejemplo musical 14. También esta estructura que probablemente tiene (u originalmente ha tenido) un significado mágico, como frecuentemente ocurre en canciones nativas, por ejemplo entre las fórmulas estereotipadas de los Kubu, (al principio y al fin), entre los indios Uitoto de Colom-

(12) B. Hagen, Die Orang-Kubu auf Sumatra (Frankfurt am Main, 1908), pág. 265. Cf. C. Stumpf, Die Anfänge der Musik (Leipzig, 1911), pág. 121.

bia (al fin) (13) y entre los Pangwe del Cameroon (en la introducción) (14).

La imitación realista del canto de los pájaros, que ejecutan los espectadores, no los cantores, durante la representación de las danzas pantomímicas de los Yaganes, no tiene relación alguna, ni aun rítmicamente con la música, pero es un testimonio del talento imitativo de estos pueblos (15). (Compárese con la imitación del aullido del coyote, frecuentemente empleado al final de las canciones de los indios norteamericanos, por ejemplo los Pawnee).

Todas las canciones fueguinas como ya se ha demostrado en lo relativo a los Tehuelches (16), no tienen palabras significativas. Las sílabas del sentido, sin embargo, están íntimamente asociadas con la melodía, por lo cual deben considerarse como vestigios de las palabras originales, las cuales por una razón u otra han dejado de ser comprendidas y por ello sujetas a distorsión. Este proceso se evidencia al tomar en cuenta repetidos ejemplos, sea de los pueblos primitivos o de los pueblos cultos (17).

Las canciones, y por ende, toda la cultura de los fueguinos, puede decirse es la típica de los indios americanos, y es extremadamente primitiva; el primer juicio se aplica particularmente a los Onas, el segundo a los Yaganes y a los Alakalufes.

El aspecto más representativo de la música de los aborígenes de América es la *manera de cantar*. Se puede uno dar cuenta de ello oyendo a los cantores indios (o los discos gramofónicos), pero es de todo punto de vista imposible analizar la impresión inmediata y ofrecer a los demás una clara noción sólo con la simple enumeración de sus «elementos» musicales. Teniendo esto en cuenta, podemos

(13) F. Bose, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Vol. II, págs. 1, 25, 1934.

(14) G. Tessmann, Die Pangwe (Berlín, 1914), Vol. II, pág. 320.

(15) W. Koppers, Unter Feuerland-Indianern (Stuttgart, 1924), pág. 66 y discos fonográficos.

(16) R. Lehmann-Nitsche, Patagonische Gesänge Musikbogen (Anthropos, Vol. 3, 1908) pág. 928.

(17) Este fenómeno se produce a menudo cuando los textos mágicos o los exorcismos de un ceremonial se adoptan de un pueblo cuya lengua no se comprende. Para ejemplo ver: sobre Australia, A. W. Howitt, *The Native Tribes of South-East Australia*, Londres 1904, pág. 414 (canciones); para el Estrecho de Torres, *Report of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits* (Cambridge, 1901-1935), Vol. 4, Cap. 12 (canciones ceremoniales); sobre los textos rituales de Bali, el estudio del Dr. Poerbadjaraka en el libro de T. de Kleen y P. de Kat Angelino, *Mudras auf Bali* (Hagen, Westfalia, 1923); fórmulas mágicas en los Papiros Helenísticos, publicados por A. Dieterich (Leipzig, 1891) y por último los residuos de viejas formas que sobreviven en los juegos de niños y en sus ritmos numéricos.

describir la manera de cantar de los indios con los epítetos de enfática, patética, grave, solemne, impresionante, digna, valiosa, austera, palabras que pueden aplicarse igualmente a la danza de los indígenas, a su conducta motora y a su temperamento. Entre los factores que ayudan a formarnos la impresión mencionada debemos anotar los fuertes acentos de su música, a menudo incrementados por aspiraciones que pueden escucharse casi en todos los compases y la tendencia a conectar las notas por un *portato* y a subdividir las notas largas por pulsaciones. El tiempo es moderado, más bien lento, y permanece constante a través de toda la canción. Sin embargo, lo característico del tiempo musical de los indígenas no es nunca agitado ni nervioso, como entre los negros africanos, ni tampoco escudridizo o en olas suaves de ir y venir tan frecuente en los pueblos de la Oceanía. Su música corre a pesados pasos regulares. Tal vez el conocimiento más importante que puede derivarse de las canciones fueguinas, es el hecho que la manera «enfática» de cantar, aunque característica entre los Onas y otros grupos indígenas, es desconocida entre las tribus canónicas, tales como los Yaganes y los Alakalufes.

Otro concepto básico difícil de separar del ya mencionado, es a manera indígena «del sentido rítmico» que forma agudo contraste con el nuestro. Entre nosotros, los grupos rítmicos normales son yámbicos, comenzando desde un ligero, corto e inacentuado golpe que se eleva hasta el más fuerte acento del grupo, el cual puede ser prolongado. En nuestra manera usual de notación musical, los dos compases están separados por la barra de compases, y las notas que la preceden se llaman «arsis o acento débil»; el ritmo indígena, por el contrario, puede ser descrito como carente de «arsis». El grupo típico es un «trocaico dinámico». Comienza con el compás fuerte que generalmente es corto, es seguido por un espacio de respiración que lo refuerza y luego baja a través de una escala de acentos que parecen rebotar: A pesar que la medida de esta serie es variable aún en la misma canción (Ej. M. E. 6, 13), el segundo par de un grupo es siempre más largo que el primero. Los tresillos son comúnmente del tipo 1 + 2 (M. E. 1, 8, 10) y análogamente las cuatro notas se agrupan en la forma de 1 + 3 (M. E. 6) y los quintillos en la forma 1 + 4 (M. E. 11, al comienzo). El mismo principio gobierna las subdivisiones y naturalmente la estructura general de la canción. En el ejemplo M. E. 9, el oído occidental sentirá las frases como tres compases en 6/8, o sea, grupos de 3 + 3, mientras que ellos los indígenas, lo sienten como grupos de 1 + 2 de 2 + (1 + 3) trinos cada uno; las tres pulsaciones de la nota larga representa un grupetto de 1 + 2.

Los tipos de ritmo descritos prevalecen entre los pueblos Yaganes y Alakalufes lo mismo que en la música Ona y, en el hecho, en toda la música aborigen del norte y del sur de la América. Fuertemente enraizada en la conducta general motriz de estos pueblos, estos ritmos reaparecen en los movimientos de danzas: un pie, se apoya en el suelo después de un ancho paso hacia el lado; entonces se levanta el otro pie y se apoya en la misma forma, aunque no tan fuertemente, cerca del primer pie; sigue un momento de reposo que se llena hoyando el suelo. después se repite el movimiento.

Una característica de la música fueguina es su *limitación*, esto aparece tanto en la extensión tonal como en el largo de las unidades melódicas. La espina dorsal de la estructura melódica de sus canciones es un par de notas que limitan una distancia que rara vez exceden un tono completo (M. E. 8, 4, 14) o aun es meramente el resultado de la fluctuación de un solo tono, siguiendo estas fluctuaciones en la fuerza dinámica (18).

A veces la canción en su conjunto se limita a la «segunda» principal (M. E. 1). Una tercera nota, sin embargo, se agrega frecuentemente cuando el tono principal alto es alterado por un acento (M. E. 3 a; 4, 8, 11, 12 al principio), o cuando el tono principal bajo se deja caer a un compás débil (M. E. 10 b, 12, 7 c). También un motivo musical de dos notas puede ser transportado en forma que las notas bajas lleguen a ser las notas altas en la repetición (M. E. 4, 11, 14). Habiéndose de esta manera aumentado la línea sonora, intervalos consonantes se utilizan como marcos de la melodía, por ejemplo una cuarta (M. E. 10, 11, 12, 13; 3, 5, 6, 2), o como entre los Onas una quinta (M. E. 7, 8) o aun una octava (M. E. 9). En las canciones onas se encuentran cuartas y quintas como progresiones melódicas (M. E. 2, 6, 7, 9) y en una instancia (M. E. 8) el motivo es transpuesto hacia abajo por medio de una quinta (19).

Por estos medios, la melodía de los Onas escapa su estrechez primitiva y se acerca al tipo indígena general. Comúnmente las melodías indígenas comienzan en la nota alta con el mayor volumen y descienden arrastrando el motivo paso a paso, por lo cual este tipo ha sido bautizado con el nombre de «tipo melódico escalonado». Al mismo tiempo, el sonido va decreciendo en volumen y finalmente muere en la nota baja, que en algunos casos está más de dos octavas

(18) Ver Martín Gusinde, obra citada, Vol. II, Ejs. M. E. 22.

(19) Ejs. de octavas en cantos corales (M. E. 14); de quintas, en Gusinde, Vol. II. M. E. 13, 14, usadas inconscientemente en vez del unísono. Este hecho prueba que la consonancia también actúa, de una manera fisiológica, entre los fueguinos.

bajo el tono alto inicial. El segundo verso repite el primero y partiendo del siguiente sube en nivel y así sucesivamente, el último verso queda confinado a pulsarse en las notas más bajas. Formas aproximadas a éstas pueden encontrarse en las canciones onas (M. E. 7, 8, 9).

Yaghan

10. Canto de pájaro (Molymauk) Trio masculino (Disco 6.)

Musical notation for 'Canto de pájaro' (Molymauk) Trio masculino (Disco 6.). The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including accents (a, b), slurs, and a triplet (3).

11. Ciezas, iniciación ritual. Duo femenino (Disco 1ª, 1ª)

Musical notation for 'Ciezas, iniciación ritual' (Duo femenino) (Disco 1ª, 1ª). The notation consists of two staves in treble clef with a key signature of one flat. It shows a melodic line with ornaments (a1, a2) and slurs.

12. Canto de mujer. (Disco 1ª.)

Musical notation for 'Canto de mujer' (Disco 1ª.). The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with ornaments (a, b) and slurs.

13. Canto de hombre. (Disco 12)

Musical notation for 'Canto de hombre' (Disco 12). The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with ornaments (a1, a2) and slurs.

Hay diversas características en las canciones fueguinas, por otra parte, que ofrecen una excepción a las formas exclusivamente descendentes de las melodías indígenas. Con frecuencia, y en el caso de los Yaganes como regla general, los motivos o la melodía total termina con una «subida» hacia la más próxima de las notas bajas (M. E. 11; 12; 13; 14; V; VII; 15 a: b; 1 b; 4 b2; 9 a; c). Una subida similar ocurre en los comienzos (M. E. 2; 6; 15 d). Aun el nivel, en estricta oposición al estilo indígena americano, puede gradualmente moverse «hacia arriba» entre verso y verso (20).

(20) Canciones yaganes, en Gusinde, obra citada, Vol. II. M. E. 15.

En resumen: el estilo musical de los aborígenes americanos se puede reconocer: *a*) por el ritmo «trocaico dinámico», que contrariamente a las tendencias de la música occidental evita las notas altas; *b*) una manera peculiar «enfática» de cantar que es el resultado de algunos factores como una cierta caída de voz, acentos fuertes en cada unidad-tiempo, pulsaciones lentas y tiempo constante; *c*) una tendencia al cambio escalonado del tema principal (melodía de modelo descendente por grados) y la tendencia a una disminución repentina en la melodía que desde el principio al fin decrece continuamente en altura, intensidad y ámbito tonal. Este estilo prevalece entre los indígenas de ambas Américas, incluyendo los esquimales, también los de Groenlandia y entre las tribus siberianas relacionadas con estos indios, somática y culturalmente, tales como las tribus Paleo-Asiáticas de los Chukchee y de los Keto (Ostiacos) del río Jenissei, y entre las tribus semi Tunguses de los Orotchee en el bajo río Amur, y en las canciones folklóricas de la región de Corea.

Por otra parte, hay excepciones dentro del estilo indígena americano aun en el continente. Los Yaganes y los Alakalufes, a pesar que se asemejan a los indios en su rítmica y en su conducta motriz, difieren de ellos en la manera de cantar, que no tiene las características aborígenes y más aun en sus melodías en que abundan características primitivas como su extremada limitación, simplicidad, temas escuetos y una tendencia a subir (o retornar) a un nivel elevado que es contrario al modelo general descendente. Los mismos rasgos arcaicos incluyendo una manera no enfática de cantar ha sido señalada en otros lugares de América, aunque enterradas en capas culturales más recientes y por ello menos frecuentes y menos pronunciadas. Los onas, en algunas canciones, se aproximan al estilo musical de los indios de las tribus canoeras, por ejemplo en la limitación de la gama y en la altura melódica creciente, pero no en la forma de cantar. En grado menor acontece lo mismo con sus parientes continentales, el grupo de los Tehuelches (21). Tanto entre los Fueguinos como entre los Tehuelches, la palabra cantada ha perdido su significación (22). Se han encontrado también canciones del primitivo tipo fueguino entre las tribus Uitoto de las selvas vírgenes de la frontera de Colombia y Perú (23). Los antiguos estratos cultu-

(21) E. Fischer, *Patagonische Musik* (Anthropos, Vol. III, 1908, págs. 1941- 51).

(22) R. Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbogen*, págs. 916-40.

(23) F. Bose, obra citada: One Uitoto Song (N.º 36) es casi idéntica con la canción «personal» de un curandero yagán (Gusinde, obra citada. Vol. II, M. E. 19).

rales a que pertenece este estilo musical puede ser aún encontrado debajo de las otras culturas sudamericanas, por ejemplo la de los Botocudos y otras tribus del stock racial de los Gees. Por desgracia, discos fonográficos de su música no ha sido grabada todavía.

En Norteamérica el estilo musical primitivo sobrevive en las canciones de los indios del Sur de California y de las tribus del grupo Yuma, estrechamente emparentados con ellos (24). Sus voces y su manera de cantar carecen de la típica característica indígena; el «subir» de la melodía es aún más aparente que el de los fueguinos y se ha desarrollado en varias formas; aunque el ámbito tonal es frecuentemente más amplio, se pueden encontrar rasgos de la limitación primitiva especialmente en el hecho que las dos notas principales están separadas sólo por un intervalo de segunda y también la nota más alta ocasionalmente se subraya como la meta final. En muchas de estas canciones el significado de las palabras es anticuado. La relación entre las culturas californianas y las fueguinas está confirmada aún más por el paralelismo en el campo de la vida religiosa, social y económica (25).

Considerando por otra parte la uniformidad del estilo musical aborigen en el área total del Estrecho de Magallanes hasta el Océano Artico y desde las costas orientales de Groenlandia hasta el río Jenisey, y considerando por otra, el fuerte contraste que demuestran las canciones de los Yaganes y de los Alakalufes con el estilo aborigen, nos inclinamos a distinguir estas últimas tribus como pertenecientes en su aspecto cultural y no somático, a un grupo separado pre-indígena (26). Estos pueblos deben haber sido los precursores

(24) Helen H. Roberts, *Form in Primitive Music* (New York, 1933); George Herzog, *The Yuman Musical Style* (Journal of American Folk-Lore, Vol. 41, 1928, págs. 183-231); Musical Styles in North America (Proceedings, 23rd International Congress of Americanists, New York, 1928 (1930) págs. 455-58); crítica del libro de Frances Densmore, *Yuman and Yaqui Music* en: Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, Vol. I, 1933, págs. 91-93; (Frances Densmore, *Yuman and Yaqui Music*. Boletín del Bureau of American Ethnology, 1932, pág. 110; Vol. II, 1934, pág. 60).

(25) W. Schmidt, *Der Ursprung der Gottesidee* (Münster, 1928, Vol. II, pág. 1021); y R. H. Lowie, *Selk'nam Kinship Terms* (American Anthropologist, Vol. 35, 1933, págs. 546-48).

(26) Desde el punto de vista físico, los yaganes se diferencian claramente de los onas. No tenemos espacio aquí para discutir el problema de si la manera de cantar es una característica física hereditaria como la cualidad de la voz y la conducta motora, o si se trata de una mera costumbre tradicional. Se ha sugerido que el «énfasis aborigen» sea una astucia de los shamanes para dar mayor eficacia a las ceremonias de encantamiento, pero sería difícil aplicar esta idea por el hecho que los yaganes debieron haber asimilado de los onas las prácticas medicinales, salvo la manera enfática de cantar.

de la emigración formal de los indios al continente americano. En este continente fueron no sólo empujados a las fronteras lejanas o a lugares de acceso difícil, sino que en el transcurso del tiempo han sido sometidos a la influencia de sus vecinos más desarrollados. De ellos probablemente los Yaganes han tomado en préstamo cultural las mascaradas que todavía se mantienen inaccesibles al sexo femenino; también han tomado de ellos los Onas, la organización de los curanderos y las reuniones ceremoniales. Los Onas, en realidad, no son los autores de estos hallazgos culturales, sino únicamente los mediadores en el traspaso de las mascaradas.

14. **Yahgan**
Ciexaus, iniciación ritual. Cinco mujeres (Disco 2.)

15.
Llamada. voz de hombre. (Disco 7c.)

Fuera del continente americano, el primitivo estilo musical pre-indio está en paralelo estrecho con el de los Veddas (27) y de los habitantes de las Islas Andaman (28). Sus melodías son extremadamente limitadas, frecuentemente suben al final de la frase; el número

(27) C. S. Myers, en su capítulo especial del libro *The Veddas* (Cambridge, 1911), publicado por C. G. y B. Z. Seligman y M. Wertheimer en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*. Vol. 11, 1909, p. 300.

(28) M. V. Portman, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 20, Parte 2, pág. 181.

de las unidades de tiempo varían arbitrariamente (o de acuerdo con el número de sílabas) en casi toda repetición de una sola frase, aunque el tiempo permanece constante (los insulares de Andaman también cantan en octavas y quintas en vez del unísono como a veces lo hacen los Yaganes).

El hecho conocido de que entre las primitivas culturas auténticas falten por completo los instrumentos musicales que no tienen gran importancia por sí mismos, realza el significado de este extraño paralelismo que pueden encontrarse en este campo de estudio. En la danza de la muerte, tal como la presencié el Coronel Furlong (29), las mujeres yamanas golpeaban el suelo con largos y anchos bastones de madera (que pueden haber sido substituídos por remos). Kurt Sachs (30), apoyado en el testimonio de Playfair, ha llamado la atención a una costumbre similar entre los Garo de Assam, donde las mujeres cuando velan al muerto, acompañan sus canciones golpeando el suelo con una pieza de madera. Igualmente entre los Kurnai, una de las más primitivas tribus del sur-este de Australia, en la ceremonia preliminar a la de la iniciación, las madres de los novicios marcan el tiempo golpeando con sus bastones en el suelo (31). (Obsérvese que en todos estos ejemplos es la mujer la que emplea los palos de golpear). En sus mascaradas, los Onas y los Yaganes producen atronadores ruidos golpeando el suelo con pieles enrolladas como una forma de dramatizar la ira del iracundo espíritu de la tierra (32). De nuevo el mismo instrumento lo encontramos usado por las mujeres australianas del sur-este, aunque no como instrumento golpeador, sino como un tambor (33). La costumbre Ona tiene paralelismo estrecho con la de los hombres del sur-este de Australia que en ciertas danzas golpean pequeños montículos de tierra o simplemente el suelo con trozos de corteza vegetal (34). Aun más aguda como coincidencia es la creencia común a los pueblos del sur-este de Australia y al de los fueguinos que los curanderos aprendan en trance canciones y conjuros de uno de los parientes del

(29) C. W. Furlong, *The Southernmost People of the World* (Harper's Monthly Magazine, New York, June de 1909, p. 136).

(30) Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlín, 1929, pág. 73 y A. Playfair, *The Garos*, Londres, 1909.

(31) A. W. Howitt, *The Native Tribes of South-East Australia*, pág. 620.

(32) Gusinde, *Die Feuerland-Indianer*. I, Die Selk'nam (Modling, Viena, 1931), págs. 922-924; W. Koppers, *Unter den Feuerland Indianern* (Stuttgart, 1924), pág. 189.

(33) Howitt, obra citada, págs. 389, 392, 528, 536, 579, 618, 620.

(34) Howitt, obra citada, págs. 539, 585, 604, 620.

difunto o de otros espíritus (35). En ambos pueblos en tiempos primitivos los curanderos hablaban con curiosas voces, por boca de los shamanes para informarlos de acontecimientos distantes, por ejemplo que una ballena se había varado en la costa (36). Lo mismo entre los yaganes que entre los australianos del sur-este, las ceremonias de iniciación incluyen pantomimas y danzas en que la conducta y los gritos de los pájaros y animales totémicos se imitan de una manera realista (37). Por desgracia no se han grabado discos fonográficos entre los pueblos del sur-este de Australia y Tasmania, antes que la cortina caiga para siempre en la historia de estos nativos. Sin embargo, por las valiosas informaciones y anotaciones de las canciones de los Wurunjerri con que contribuyó el Dr. Torrance a la obra de A. W. Howitt (38), podemos al menos estar seguros que las melodías del sur-este de Australia eran del tipo estrecho y primitivo. Cada verso empieza con un glissando descendente a través de un tono entero (o menos) y continúa con fuertes acentos en cada compás hasta que se alcanza la nota más baja. Al empezar el segundo verso el nivel baja un grado. Como la canción se repite, el compás entero no excede de una tercera menor. En otras canciones ocurren una o más bajadas en cada repetición, variante de la melodía de «modelo descendente por grados» que a veces es usada por los Papuanos del Estrecho de Torres en sus antiguas canciones ceremoniales (39), que tal vez sea una importación cultural venida del norte. Esto parece probable, pues las canciones de los pueblos del oeste y del centro de Australia (40), cuya cultura no es primitiva, pertenece actualmente al grupo de la melodía de «modelo descendente por grados» y salvo en su manera de cantar, se asemeja a las canciones de los indígenas americanos. Por ejemplo, una canción de Arunta puede ser fácilmente tomada por canción Pawnee aun por un experto. La relación entre Australia y Sudamérica desde el punto de vista musical aparece como homóloga y esto encaja bien en el grupo de las correspondencias culturales de detalle, en las cuales el Prof. Kop-

(35) Howitt, obra citada, págs. 388, 390, 397, 416, 435; Gusinde, obra citada, Vol. I, pág. 781.

(36) Howitt, obra citada, p. 391; Gusinde, obra citada, Vol. I.

(37) Howitt, obra citada, p. 547, 568, 582.

(38) Howitt, obra citada, págs. 418-21.

(39) C. S. Myers, *Music Report*, ya citado, Vol. IV, Págs. 238-69.

(40) E. Harold Davies, *Aboriginal Songs of Central and South Australia* (Oceania, Vol. II, 1932, págs. 454-67); C. Stumpf, *Die Anfänge der Musik*. Pág. 122; E. M. von Hornbostel (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, 1913, Vol. 19, pág. 21.

pers (41) ha basado su hipótesis del origen común de la cultura de los pueblos del sur-este de Australia y las Islas Andam, por una parte, y la cultura fueguina californiana, por la otra. De acuerdo con esta hipótesis, los antepasados de las tribus primitivas (fueguinos, californianos, australianos del sureste, tasmanios, andameses, veddas), debieron haber vivido como vecinos en alguna parte del Asia en tiempos muy remotos y de allí debieron haber emigrado bajo la presión de tribus más avanzadas (indios americanos, australianos, papuanos, etc.), en líneas divergentes hasta que llegaron a sus actuales áreas geográficas de ocupación (habitat).

Cambridge, Inglaterra.

(41) W. Koppers. *Die Frage eventueller alter Kulturbeziehungen zwischen dem südlichsten Sudamerika und Sudostaustralien* (23 Congreso Internacional de Americanistas, New York, 1928 (1930), pág. 678-86).

NOTA DEL TRADUCTOR

*Erich M. von Hornbostel, nacido en Viena en 25 de Febrero de 1867, es, sin duda, uno de los musicólogos más importantes del siglo. Después de profundos estudios en el campo de las ciencias y de la filosofía en la Universidad de Viena y en Heidelberg, obtuvo su doctorado el año 1900. En Berlín, donde fuera ayudante del profesor Stumpf, Director del Instituto de Psicología, se dedicó por completo a la psicología aplicada al campo musical. Empezó entonces a formar su valiosísima discoteca de ritmos y danzas de los pueblos primitivos. En su viaje a Norte América en 1906 realizó una encuesta sobre la tribu de los Pawnee. En 1917 fué nombrado profesor de la Universidad de Berlín. Sus trabajos originales y la documentación que iba descubriendo fueron publicados en la colección SAMMELBÄNDE FÜR DIE VERGLEICHENDE WISSENSCHAFT. A base de materiales recogidos por el profesor Martín Gusinde, escribió el estudio que traducimos, editado en inglés por su amigo el Dr. George Herzog, profesor en la Universidad de Columbia, Nueva York. Obligado a expatriarse en 1933, el distinguido musicólogo austríaco murió en Inglaterra el 28 de Noviembre de 1935. Su enorme colección sobre música primitiva ha sido la fuente de estudio de aquellos investigadores que han continuado cultivando esa disciplina. El artículo sobre la música fueguina apareció en la revista *American Anthropologist*. Julio-Septiembre, 1936, Vol. 38, N.º 3.*

E. P. S.