

Integrando las Islas Malvinas al mapa musical y sonoro argentino. El período 1828-1833 como microcosmos de nuestra diversidad sociocultural
Integrating the Malvinas Islands to the Argentine musical and aural map. The period of 1828-1833 as a microcosm of our sociocultural diversity

por

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Argentina

pcirio@fibertel.com.ar

Se analizan fuentes escritas acerca de prácticas musicales y sonoras ocurridas en las Islas Malvinas durante el período 1828-1833. La hipótesis que guía a este estudio es que el pueblo que creó el comandante Luis Vernet en Puerto Luis, cercana al centenar de habitantes, fue un microcosmos sociocultural de Buenos Aires, de donde dependía. Los testimonios indican que incluía gauchos, indígenas, africanos e inmigrantes europeos, quienes interactuaron con prácticas musicales y sonoras. Pese al avance de la musicología argentina, este territorio no ha sido tratado, por lo que lo analizado contribuye a completar nuestro mapa sonoro.

Palabras clave: Islas Malvinas, musicología histórica, música académica, música indígena, música afro, música de colectividades, música militar, prácticas sonoras, geopolítica, raza y nación.

The written sources of musical and sound practices that took place on the Malvinas Islands during the period 1828-1833 are analyzed. The hypothesis that guides this study is that the town that commander Luis Vernet created in Puerto Luis, with nearly a hundred inhabitants, represented a sociocultural microcosm of Buenos Aires, on which it depended. The testimonies indicate that it included gauchos, indigenous people, afros and european immigrants, who interacted with musical and aural practices. Despite the advance in Argentine musicology, this territory has not received attention, so what is analyzed here contributes to completing our sound map.

Keywords: Malvinas Islands, historical musicology, academic music, indigenous music, afro music, music of the communities, military music, sound practices, geopolitics, race and nation.

Un análisis ideológico del desarrollo de la musicología argentina acerca de la pertinencia de estudiar *todas* sus músicas se correlaciona a la asunción de que el país es multiétnico y pluricultural. Como, hasta hace poco, para los grupos hegemónicos en el poder ello era un problema para su proyecto nacionalista de la identidad, hasta entrado el siglo XX la narrativa musicológica fue capturada por ideas pseudocientíficas instrumentales, como el evolucionismo, al inferir que algunas culturas eran simples y sus músicas carentes de belleza y de forma. Su validación operó desde parámetros de la teoría musical europea (simetría,

desarrollo armónico, variación, etc.) imaginados universales por las metrópolis, posicionando a la “raza” blanca rectora mundial y embajadora del progreso. Así, se graduaron nuestras músicas, desnivelando aún más a su campo social, al entender a sus cultores por estereotipos, prejuicios e, incluso, negándoles contemporaneidad, como hizo Carlos Vega (1997: 5) al rotular “prehistóricos superiores” a los indígenas. El artículo de Irma Ruiz y María Mendizábal (1985) acerca del desarrollo disciplinar es la base de mi argumento: fueron sucesivos investigadores quienes ampliaron el campo de estudio, propiciando una comprensión cada vez más integral de nuestras músicas. Al seminal interés por la música académica, la indígena y la criolla, inaugurando el método etnográfico, Vega se centró en la criolla, popular o folclórica¹. En los sesenta el estudio de la indígena se hizo sistemático con Irma Ruiz y Jorge Novati, ampliándolo en los setenta al tango. Consolidado el campo de la música popular urbana en los noventa, se empezó a estudiar otros géneros que compartían ciertas características en su producción, circulación y consumo, rotulados bajo el genérico “música popular”. Para entonces otras músicas, como la contemporánea, la afroargentina y las de inmigrantes, comenzaron a cobrar relevancia en la agenda musicológica. Por esta razón, fue por ciertos investigadores que la disciplina amplió su campo, no sin reacción de quienes defienden el paradigma superado, como explica Thomas Kuhn (2006) acerca de las revoluciones científicas al cuestionar y hasta impugnar la “ciencia normal”.

Aquí abordo algunas de estas músicas incorporando a nuestro mapa musical y sonoro un territorio no estudiado en este aspecto, las Islas Malvinas, en el período 1828-1833, cuando la Confederación Argentina ejerció soberanía con los comandantes Luis Vernet (1829-1831), Juan Esteban Francisco Mestivier (1832) y José María Pinedo (1832-1833), cesando el 3 de enero de 1833 al usurparlas el Reino Unido. Mi hipótesis es que aquella sociedad constituyó un microcosmos sociocultural del Buenos Aires contemporáneo (desde donde se instrumentó) y ello fue concomitante a sus expresiones musicales y sonoras². Las fuentes principales son el fondo Vernet del AGN, del que destaco los diarios del hermano y esposa de Luis Vernet: el de Emilio Vernet, del 1 de enero de 1828 al 13 de febrero de 1831, y el de María Sáez, del 15 de julio de 1829 al 22 de diciembre de 1829 (AGN Sala X, 38-5-5)³, el diario de Robert Fitz Roy ([1839] 2016) y un libro de un inglés que visitó Puerto Luis⁴ en 1831 (anónimo 1832).

El común denominador de este análisis es la violencia, real y simbólica, que atravesó el período estudiado y la formación del canon musicológico del país respecto de lo que se entiende por música argentina. En efecto, si “la retórica musical del nacionalismo no funciona como un sistema de inclusión sino de selección y que, al menos en el momento de la emergencia, es más lo que excluye que lo que incluye” (Plesch 2008: 101), se entiende por qué las historias de las violencias son fragmentarias: de lado del victimario, por urdir las

¹ Términos equivalentes en su narrativa.

² Este texto es parte de una investigación más amplia de la música afroargentina iniciada en 1991. Centrado en los afromalvineros, la desarrollé en otro texto (Cirio 2018), por lo que este es su ampliación, de ahí que el lector disculpará ciertas repeticiones.

³ El diario de María tiene varias ediciones pero me valgo del manuscrito al advertir errores y omisiones. El de Emilio se publicó durante la redacción de este artículo (Gutiérrez 2021). Las citas respetan la ortografía original que, para economizar, muchas palabras se abreviaban con un punto antes de la última letra o sílaba (p.r = por; trágicam.te = trágicamente), quedando el lector advertido para su comprensión cabal.

⁴ La Comandancia de Vernet incluía la Isla de los Estados y las adyacentes a las Malvinas. Sin embargo, la población estable solo residía en varias localidades de la Isla Soledad, siendo la principal Puerto Luis (que también figura como Puerto San Luis, Puerto de la Soledad y Puerto de Nuestra Señora de la Soledad). Como todas las referencias son de esta, desconozco si hubo prácticas musicales y sonoras en las otras.

a conveniencia; de lado de la víctima, por el silencio (auto)impuesto ante el dolor del recuerdo, su minimización, incluso su exclusión en la historia. La resultante debe enmarcarse en los debates acerca de la construcción del relato histórico y los subalternizados en su capacidad de agencia. Para Elizabeth Jelin (2002) se asiste a cambios profundos por la entrada en juego de “nuevos” actores y la sensibilidad hacia grupos minorizados, sobre todo cuando se creían “extinguidos”, como los afroargentinos del tronco colonial⁵ (Andrews 1989; Cirio 2007, 2008, 2015a). Está en curso una transformación del sentido del pasado con una nueva historización de la memoria desde la polifonía discursiva. Como no se dialoga si no hay, al menos, dos actores con derecho a habla y disposición a escucha, la afirmación de Maurice Halbwachs (2011) sobre la relación entre las memorias individual y colectiva cobra valor apodíctico. Si –como dice– nunca estamos solos, pues todo lo recordado es intrínsecamente colectivo, no puede omitirse el carácter social del ser humano ni labrarse una historia satisfactoria para todos sin un intercambio entre las que están en pugna, como en el diferendo por la soberanía de las Islas Malvinas entre Argentina y el Reino Unido.

PROBLEMATIZANDO LAS PRÁCTICAS MUSICALES Y SONORAS

Para mi análisis es necesario problematizar la culturización del sonido. Esto va más allá de que sea humanamente producido, porque adjetivar a cualquier práctica sónica con uno u otro término no es inocente al darse contextos concretos, en este caso la Argentina de Luis Vernet enmarcada en el de Occidente. Este país atravesaba un importante proceso de desigualdad por la teoría “científica” más aceptada, el racismo, creación *ad hoc* del colonialismo metropolitano para legitimar su dominio ultramarino (Segato 2007, 2013, 2014). En ese contexto se tenía por práctica musical a las así entendidas por él (ej. tocar guitarra) y por sonora a las que no eran musicales, aunque compartieran características, como la afinación (ej. campanas) o no (ej. cañones). Lo dicho es etnocéntrico pero, introducida la variable racista y estando el evolucionismo consolidándose no solo como ciencia sino en el sentido común, no todo cuanto fuera audible era fácil de clasificar. Así se entiende por qué, en la única descripción del baile afromalvinero –por María Sáez–, el verbo “aular” para describir cuán “feo” le pareció es índice de su animalización. Como complemento de esa lógica sonocentrada es usual que en los dos diarios analizados se los citen con los genéricos “negro/a” y “moreno/a”, muestra del desinterés en su individuación. Aquella sociedad no estuvo exenta de violencia, tanto real (tener esclavizada a casi un tercio) y simbólica. Luis Vernet reemplazó los nombres nativos de doce afros varones por los de los meses y al resto con onomástica en español (que también debió ser *a fortiori*). De cara al ejercicio del poder, ello indica cómo lo social y lo sonoro se concatenan hacia su despersonalización. De hecho, como todas las fuentes respecto de las prácticas de afros fueron producidas por la clase hegemónica, se entiende la asimetría de significados. De los otros no blancos (charrúas y patagónicos) hay poca referencia. La calidad disímil de los documentos de aquella pluralidad sónica mengua la interpretación por fuera de la lógica eurocéntrica, de ahí que la bipartición entre prácticas musicales y sonoras obedezca a ella. Siguiendo la descolonialidad del poder (Segato 2014), procuro ampliarla a la del sonido en tanto estrategia de subversión de lo callado en la Historia para inhabilitar al colonialismo

⁵ En América los descendientes de africanos esclavizados hace al menos dos décadas debaten cómo autodefinirse, debido al racismo estructural que los cosificó “negros/as” y similares, fruto de la colonialidad del poder hispana por los cuadros de castas. En Argentina emplean varios que pueden entenderse sinónimos, como afroargentino/a, afrodescendiente y afroargentino/a del tronco colonial, con diverso grado de alcance y problematización (Frigerio y Lamborghini 2011, Cirio 2015a). Aquí me valgo alternativamente de estos tres y su apócope, afro, usual entre ellos y académicos.

en su voracidad por controlar al extraeuropeo apropiándose no solo de su futuro sino de su pasado. Crítica en tanto opción que pluraliza el mundo, aumenta las posibilidades y los actores sociales en detrimento de la regida por *una* lógica, con ideales tenidos por abstractos y atemporales (Mignolo 2014, Carballo y Mignolo 2014). Ello permite reconstruir y restituir “historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de *totalidad* definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad” (Segato 2014: 18) y ocurre porque, como la colonialidad es intrínseca a la modernidad, esta no existe sin aquella, procurando el *desprendimiento* de saberes para desmontar los mecanismos metropolitanos formativos del canon y su implicancia al modelar subjetividades. Esto lo plantea Walter Mignolo (2014) al colorear la razón en tanto Europa posicionó una lógica racializada a los colores que asignó a los pueblos, como negro para los sursaharianos, taxón intrínseco al nacimiento de la modernidad y, con él, a la teoría racista (Segato 2007), pues “la raza es una manifestación ‘visible’ en los cuerpos del orden geopolítico mundial, organizado por la colonialidad” (Segato 2013: 276).

Por su parte, entiendo por prácticas sonoras a las demás percepciones sónicas de las que hay testimonios por haber sido de algún modo relevantes, como el disparo de cañones en fiestas patrias, hurras, brindis, sollozos fúnebres, vocinglería lúdica o de riña y expresiones verbales de índole artística, lo que complementa aquel paisaje sonoro.

LA SOCIEDAD MALVINERA

Puerto Luis tuvo algo más de cien habitantes en su época de mayor operatividad, que fue con la comandancia de Luis Vernet, fluctuando por nacimientos, muertes, arribos y salidas. Para fundamentar que fue un microcosmos socioétnico que espejaba la sonoridad de la sociedad porteña contemporánea realizo una triple interpretación de la pertenencia de sus pobladores, considerando las dimensiones social, jurídica y étnica. El pueblo tenía cierta uniformidad respecto del trabajo, vital para su desarrollo. Si bien Luis Vernet y familia vivían en una casa con lujo, trabajaban a la par de colonos, gauchos y esclavizados (ver Figura 1). La comida abundaba, basada en la pesca, recolección de huevos de aves marinas y, sobre todo, el ganado vacuno que se hizo cimarrón al ser abandonado por los españoles que se retiraron de allí en 1811. Por el clima todo demandaba esfuerzo y la agricultura era difícil. Jurídicamente había población esclavizada (la mayoría de los afros), liberta (sus hijos nacidos allí) y libre (el resto). Esta, a su vez, se dividía en militar (entre quienes había extranjeros y, al menos, un afro) y civil, que era mayoría. Cerca de tres cuartas partes del total fue llevada por Luis Vernet y un cuarto por barcos circunstanciales.

La población afro se originó a iniciativa de Luis Vernet para impulsar su pueblo desde Carmen de Patagones, pues Buenos Aires estaba bloqueado por Brasil al estar en guerra. Los compró al traficante Fernando Máximo Alfaro y fueron 31 (19 hombres y 12 mujeres). Aunque a ella le dediqué un artículo (Cirio 2018), también interactuaron sonora y musicalmente con el resto de la población de Puerto Luis. Debido al auge de los actuales estudios afroamericanos lo enfatizo, porque los afrodescendientes aún están bastante invisibilizados.

Los indígenas fueron, al menos, dos de Patagonia y cinco charrúa, a los que Vernet llevó como peones. Hay poca información de ellos, pudiendo identificar a Calfuallan, “Aborigen de Río Negro”, y los charrúa que, de haber tenido solo nombres en español, se llamaban Luciano Flores, Manuel Godoy, Felipe Salazar, Manuel González y Marcos Laboree⁶.

⁶ Como no di con la fuente los cito como hicieron otros investigadores, aunque acerca del último hay disenso pues algunos dicen M. Latorre, F. Latorre, N. Latorre o Pascual Latorre, infiriendo que la fuente se dañó.

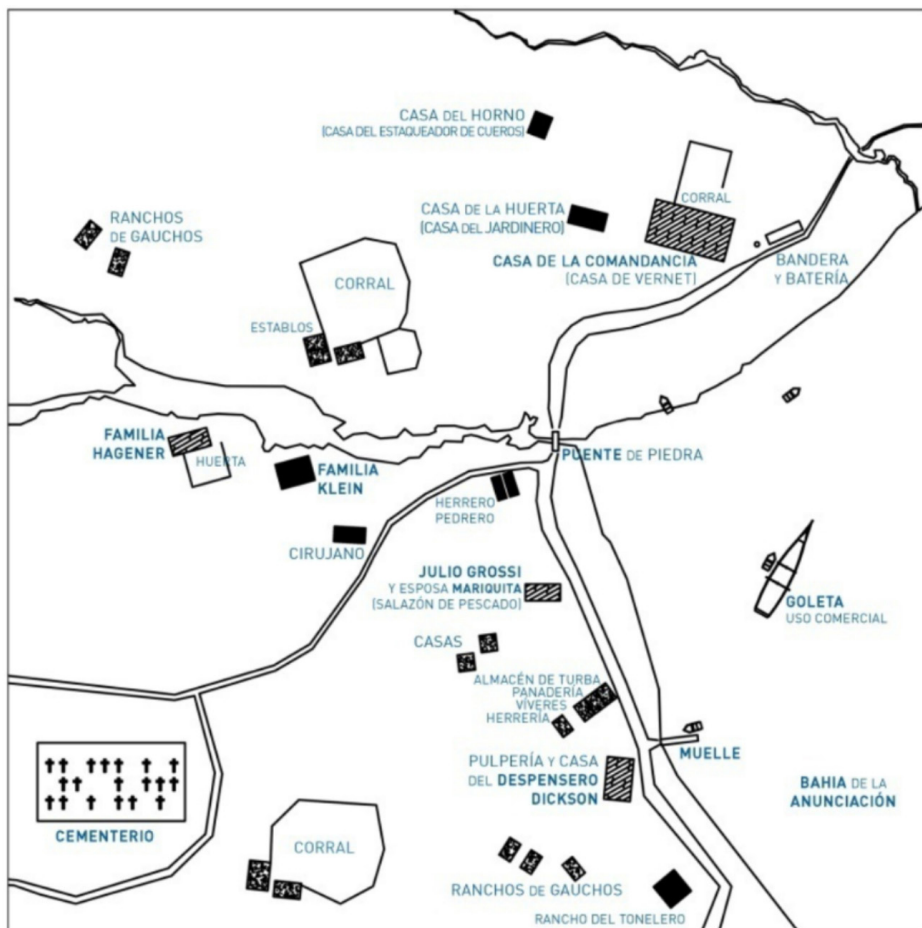


Figura 1. Mapa de Puerto Luis. Obsérvese el rancho del tonelero en su extremo sur, donde tenían ocasión los bailes. Fuente gentileza Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur (Buenos Aires).

Los criollos constituían un cuarto del pueblo o más, procedían de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, Carmen de Patagones, Corrientes y la Banda Oriental (hoy Uruguay), entre otros lugares. La mayoría eran gauchos, grupo cuya complejidad mestiza está aún poco estudiada, por lo que en narrativa dominante se los entiende criollos no etnizados, en consonancia con el proyecto modernizador del país de la Generación del ochenta y rectificado por la del Centenario, cuando se reificó al gaucho para el ser nacional (Casas 2017).

Por último, los colonos europeos fueron unos cuarenta, en su mayoría alemanes e ingleses, aunque también había portugueses, holandeses, españoles, etc., teniendo algunos labores específicas, como hacer pan por una familia portuguesa y ordeñar vacas por otra holandesa.

OYENDO A LA SOCIEDAD MALVINERA

A fines analíticos divido las prácticas musicales y sonoras en seis grupos⁷: la afro, la académica, la inmigrante, la militar, la criolla y la indígena. Por sus contextos –menos la militar y ciertos testimonios de otras–, podría clasificar como populares a algunas, pues sus cultores sorteaban las diferencias libre-esclavizado y clasista, las que sopeso desde la vigilancia epistemológica (García 2012).

1. La afro. El *HMS Beagle*, en su segundo viaje alrededor del mundo, comandado por Robert Fitz Roy y llevando a Charles Darwin como científico, llegó a Malvinas el 1 de marzo de 1833 y estuvo cinco semanas. Ello fue poco después de ser usurpadas y transitaba la rebelión del Gaucho Rivero. Robert Fitz Roy describió lo visto y citó un texto anónimo que le envió “un colega oficial que visitó Puerto Luis”, quien de ellos dijo que

El establecimiento del señor Vernet contaba con unos quince esclavos que le había comprado al gobierno de Buenos Ayres a condición de que les enseñaría alguna ocupación de utilidad, y dispondría de sus servicios durante cierta cantidad de años, tras lo que serían liberados. En general, parecían tener entre quince y veinte años, y **se los veía satisfechos y alegres**⁸ (Fitz Roy 2016: 234).

Aunque la cifra era menor a la real me interesa el ánimo asignado, lo que da cuenta de su impresión sonora. En su diario, María Sáez abundó en trivialidades acerca de su servidumbre, consideraciones acerca de su utilidad, lamentos por su muerte –incluyendo su pérdida utilitaria–, etc. La actividad más referida era el baile, mayormente los domingos –día de descanso– por la tarde hasta la noche o madrugada. Contabilicé 16 total o parcialmente realizados por ellos y otros 4 que, aunque no los cita, debieron participar, como anotó Emilio Vernet el 9 de julio de 1829: “nuestra gente celebró la jura de la independencia de Buenos Ayres” (AGN Sala X, 38-5-5). Las referencias abundan pero son escuetas, datando la más antigua del 8 de marzo de 1829, dada por él, “Los negros tenían bayle”. La primera cita de María Sáez es la única detallada: la música era con “tamboriles” tocados por hombres y al bailar daban expresiones vocales que, desde su escala de valores eurocentrada, calificó alaridos. El baile fue extenso y Luis Vernet debió intervenir para callarlos, pues era medianoche:

Domingo 2 de Agosto [...]. A la tarde prepararon los negros sus tamboriles, y las negras se vistieron con la mejor ropa, adornándose con los abalorios q.e les traje de Bs. Ay.s. Su bayle es muy feo y no se puede oír p.r mucho tiempo los alaridos q.e dán todo el tiempo q.e dura el bayle. A las doce se les mandó callar (AGN Sala X, 38-5-5).

Como ejemplo del disímil trato de las expresiones de interés en sendos diarios, cito el mismo hecho narrado por Emilio Vernet: “El capitan Venting y el capitan Brisbane comieron con nosotros en tierra y los negros baylando hasta medianoche”. Respecto del “tamboril”, conociendo cómo fue su materialidad en el Buenos Aires decimonónico (Cirio 2013), tendría un parche en su extremo proximal y de cuero de vaca –andante allí–, y por cuerpo un barril. De hecho, la existencia de un tonelero en cuya casa, además, se realizaban

⁷ El orden es arbitrario. Ello deja al descubierto el carácter asistémico de mi clasificación por falta de común denominador. A su vez, invita a reflexionar acerca del afán taxonómico en tanto estrategia científica pues expone el sesgo ideológico de sus artífices, como la exclusión de la práctica afroargentina en el canon musicológico (Cirio 2008).

⁸ Salvo que indique lo contrario el resaltado es mío.

los bailes, refuerza esta hipótesis, pues en Malvinas no había árboles y los barriles eran imprescindibles para almacenar y transportar alimentos y mercaderías, sólidas y líquidas. Para entonces el candombe porteño estaba constituido como género y, aún hoy, en las partes instrumentales sus *performers* exclaman “¡bariló!” o “¡guariló!”, señal de alegría y para darse fuerza mutuamente (Cirio 2007, 2016). Afroargentinos de otras partes también tuvieron y, en algunos casos, tienen un géneroailable llamado candombe, cada uno autóctono y con características propias. La mayoría de los que habitaron Puerto Luis provenían de Carmen de Patagones, fundada en 1779 (Martínez de Gorla 2003), cuarenta y nueve años antes de que Luis Vernet los comprara, por lo que debieron practicar e, incluso, ser parte de la emergencia del candombe patagonés⁹. De él poco se sabe. Francisco Pita (1928: 168-169) dio un panorama de este, incluyendo la letra de uno recopilado de dos ancianos¹⁰:

Se reunían, en medio de la calle de su barrio, presididos por el Jefe o Rey, que era Don Felipe La Patria y presidenta D^a Carmen Crespo, mujer de Adolfo Crespo. El Rey tocaba el tambor grande y Leonardo Crespo, el tambor chico. Los que bailaban al son de esa música, estaban ataviados a la usanza de su nación, con un delantal o mandil de cuerpo de gato montés overo, adornado con cascabeles, al que le pegaban con los pies [*sic*] mientras danzaban y cantaban

Cuna malemba tu cuenda
Cuna malemba tu bata

Ysindo batadivira
erore endinga suare

¡Cuna malemba tu bata!...
¡Cuna malemba...! (Pita 1928: 168-169).

También dio la traducción que Pita citó de Manuel Inda, Ayudante de Vista de Aduana de Buenos Aires, “jubilado, hombre instruido, descendiente directo de negro africano”:

Te seguiré,
Buena mujer hasta Dios
mujer que tienes mi alma,
y si no, me moriré.

Error será de mi amor,
o de Mandinga será (Pita 1928: 170).

Los informantes nacieron hacia 1740, o sea eran una o dos generaciones previas a los esclavizados en cuestión, por lo que el candombe patagonés estaba vigente cuando Vernet estuvo allí. Aunque ambos candombes tienen desigual trato académico, ayuda a fundamentar una posible raíz común la documentación etnográfica del autor de este artículo de un delantal peniano de una familia afroporteña que, por memoria oral, afirmaron que fue traído de África por sus ancestros, quienes los usaban en contexto ritual hasta entrado el siglo XX. Este objeto –cuya comprobación de su origen podría efectuarse analizando su materialidad–, parece estar en consonancia con aquel delantal con cascabeles referenciado por Pita, lo que abre el debate (ver Figura 2).

⁹ Aunque el gentilicio de los de Carmen de Patagones es maragato, su población afro se identifica como patagonés.

¹⁰ Leonardo Crespo y José María Ureña (82 y 86 años, respectivamente). El canto lo analizó Adriana Araque (2002), a la sazón afroargentina de esa ciudad y, en disenso con esa traducción, dio la suya.



Figura 2. Frente del delantal peniano de una familia afroporteña del tronco colonial hecho de fibra vegetal, madera y frutos con semillas, las que suenan por entrecchoque al moverlo. Buenos Aires, 2007. Fotografía del autor.

La entrada de María Sáez del 10 de noviembre en su diario da cuenta de que los afros velaban a los suyos de un modo particular.

A las cinco de la mañana murió uno de nuestros criad.s ladinos, padecia de gota, ha sido sentido p.r tod.s, y mas p.r sus paysanos, no han cesado de llorar todo el día, y de un modo q.e me ha sido extraño, se reunian formando círculo á dar voces y sollozos, fué acompañado al cementerio p.r 15 de los otros negros y algunos blancos (AGN Sala X, 38-5-5).

Si bien la cita invita a inferir que fue más una práctica sonora que musical, me inclino por esta porque, si bien cualquier deceso provocaría tristeza y llanto (como es esperable desde la lógica eurocentrada), no se hubiera extrañado de ello. De hecho, la ceremonia era similar a la de los afroporteños. En 1865 Juana Manso dio cuenta de sus prácticas luctuosas:

Curioso espectáculo es un velorio de negros en su sitio, donde las prácticas de la religion católica se ven interrumpidas á cada instante por los usos Africanos, donde al devoto rosario sigue el canto monotono entonado en coro por los doloridos veladores, las danzas fúnebres, los llantos, y lo que es mas cómico, escenas de beberage, peleas, celos, y otra porcion de incidentes (Manso 1865: 1).

Por su parte, el autor del artículo documentó entre afroporteños un juego verbal para velorio de angelito y dos cantos de velorio en “africano”¹¹, uno para angelito y otro para adulto, que externaban en ese contexto promediando el siglo XX (Cirio 2012: 35-36, 57-58, 2015b: s/p, banda 5; 2016: 19-20, bandas 4 y 5). También hay testimonios de personas de

¹¹ Término *emic* que los afroporteños emplean para sus cantos en lenguas africanas ancestrales, ya para ellos desconocidas (Cirio 2015c).

la sociedad envolvente que, invitadas a velorios de este grupo, recuerdan cuestiones que los diferenciaban de la generalidad, como el caminar acompasado de quienes llevaban el féretro, alternando cada dos pasos uno hacia atrás¹², cual da mejor idea de cómo pudieron ser aquellos velorios afromalvineros.

2. La académica. Como la afro, es la más referida, pero con primor. El hecho a destacar es que María Sáez y Luis Vernet al mudarse en 1829 llevaron su piano, según el inventario y tasación de los “Muebles de casa” que hizo él en Puerto Luis al regresar a Buenos Aires en diciembre de 1831: “1 piano bueno en 400 p.s” y su silla, en 100 \$, aunque en otra hoja dice “1 piano viejo usado pesos fuertes 350” (AGN Sala X, 38-5-5). En efecto, ella lo tocaba y cantaba. En su diario hay testimonios, comenzando por su ejecución inaugural: “Lunes 20 de Julio [...]. Se desencajonó en peano, el q.e llegó sin recibir daño alguno, todos baylaron menos yo, q.e apenas tengo cara p.a tocar mal el peano” (AGN Sala X, 38-5-5). En texto anónimo de 1832 que recibió Fitz Roy dice que era de cola (“grand piano-forte”). Creo que el “colega oficial que visitó Puerto Luis” fue el mismo que en 1832 publicó *A visit to the Falkland islands. Part III*, por el parecido entre ambos textos. Ello permite identificarlo pues en la versión impresa dio su marca, Stodart (ver Figura 3).



Figura 3. Piano de cola Stodart. Londres, c. 1820. Fotografía orientativa de cómo pudo ser el de María Sáez en Puerto Luis. En <https://collection.maas.museum/object/319801> [acceso: 8 de noviembre de 2022].

¹² Entrevista a Juan Carlos “Landrú” Colombres (82 años de edad), Buenos Aires, 1-sept-2005.

María nació en Montevideo en 1800 y se casó con Luis en Buenos Aires en 1819, por lo que al viajar tenía veintinueve años. El fortepiano debió adquirirlo en Buenos Aires, donde la firma tenía un negocio desde 1819, propiedad de Mateo y Adam Stodart, sobrinos del londinense William Stodart. Para entonces la marca era importante y los que vendían Mateo y Adam eran importados, según la publicidad del 9 de agosto de 1823 en *El Argos* (Gesualdo 1961: 515-516). Siguiendo con ella, el 3 de agosto consignó que la familia hacía música más por la noche, como recreación tras la jornada laboral y que Emilio Vernet y Loreto Sáez (hermano de María) progresaron, sobre todo en canto, de lo que infiero que también tocaban piano. Con la información disponible no puedo precisar su competencia pero era suficiente para amenizar sus días del rigor del trabajo, del clima y por el poco contacto con el exterior. El anónimo de 1832 da otra pista de ella como pianista. Por la calidad de los datos y estilo debió ser alguien ilustrado, pues citó una obra que interpretó la noche en la que, con el capitán del barco, el teniente William Langdon y familia, tras la cena se dieron al baile. Le sorprendió su “excelente canto” en *Di tanti palpiti*, pues su expectativa de sociabilidad no pasaba de “encontrar algunos pescadores”. La canción es para contralto (lo que da una pista de su tesitura) y pertenece a la escena V de Acto I de *Tancredi*, ópera en dos actos con música de Gioacchino Rossini y libreto de Gaetano Rossi, estrenada en Venecia en 1813 y en Buenos Aires el 31 de mayo de 1828 por la compañía Schieronni (Gesualdo 1961: 316), un año antes del viaje a Malvinas del matrimonio de María y Luis.

Otra práctica académica –que también puedo entenderla popular– fue el baile que, con violín, se daba al llegar barcos y en cuya tripulación había quien lo tocara. Hay tres citas de Emilio Vernet pero, por escuetas, es imposible reconstruir aquellas *performances*. Doy las del 30 de abril de 1829 y la del día siguiente, por estar vinculadas. El protagonista fue el rancharo de la fragata ballenera *HMS Elizabeth*:

Yo me fui esta tarde con el capitan Stuart a las casas en el bote habiéndome ido el caballo. El capitan había llevado su rancharo buen violinista y así tuvimos bayle esta noche [...].
[...] El capitan se fué a bordo esta mañana en el bote y yo escribi una carta p.a Hamburgo la qual llevé a bordo esta noche y me quedé allá pasandolo muy divertido por q.e hubo música de violin y bayle [...] (AGN Sala X, 38-5-5).

3. La inmigrante. Entre la población de Puerto Luis conceptúo así a la música de los colonos europeos, pues en ocasiones se socializaban o eran señalados con un sentido de colectividad en función de su patria. Así, Emilio Vernet dijo el 4 de julio de 1829, “Los ingleses q.e se hallan aqui en tierra celebraron hoy el dia de su Santo Patricio = (S.t Patrick)” (AGN Sala X, 38-5-5). Salvo que sea por alguna tradición local que desconozco, la elección de ese día debió de ser arbitrario, ya que es 17 de marzo. Por su parte, María Sáez escribió el 23 de agosto de ese año que

Las familias alemanas dieron un bayle á los criollos, uno de estos, pasajero de Bs. Ayres en la Betsie, tomó una arma cargada y p.r ser ebrio, amenazaba con ella matar á el q.e se le presentaba, luego q.e Vernet lo supo, mandó premderlo, y amarrado lo condujeron á una pieza q.e le sirve de carcel. Este acontem.to hizo q.e terminara trágicam.te la tertulia (AGN Sala X, 38-5-5).

La cita interesa además por la abrupta finalización del evento por riña (uno de los pocos hechos de violencia interna conocidos), lo que da cuenta de la expresión sonora de las voces que debieron darse en el imprevisto. Sin embargo, de aquel baile destaco su carácter abierto, pues los alemanes agasajaron a los criollos en pos de la integración.

4. La militar. Si bien Luis Vernet estaba designado como Comandante Político y Militar de Malvinas, Puerto Luis era de índole civil al ser un pueblo comercial. De hecho, como infiero

de la cita de María Sáez en el punto anterior, ni siquiera tenía cárcel y cuando debieron recluir a alguien la improvisaron en una pieza. Si bien el artículo 2 del decreto de la creación de la comandancia estipulaba destinar una casa a la tropa de artillería y “se establecerá una batería bajo el pabellón de la República” (AGN Sala X, 38-5-5), en la práctica solo se llegó a hacer un polvorín. El pueblo llegó a tener militares, como el afroporteño Manuel Sáenz Valiente, del Regimiento Patricios de Buenos Aires, quien llegó el 6 de octubre de 1832 en la goleta *ARA Sarandí*, capitaneada por José María Pinedo. El viaje era para llevar a Esteban Francisco Mestivier como comandante pues Luis debió ir a Buenos Aires. Manuel tenía a cargo el armamento y le tenía encono porque lo apresó por robar aguardiente. La noche del 30 de noviembre de ese año lo liberaron cinco compañeros amotinados y, por venganza, mató a Mestivier en su casa. Pinedo estaba ausente temporalmente, al regresar asumió la comandancia y los apresó. Fue entonces cuando los ingleses tomaron Malvinas y parte de su población fue a Buenos Aires, entre ellos los amotinados y cinco afros¹³. Como fue el anónimo del *HMS Lawrie*, tras desembarcar el oficial del *HMS Tyne* se confesó sorprendido por hallar esos instrumentos en un lugar austral y desolado. Así describió la casa de los Vernet: “(Compuesto de tres ambientes) se observaba un tolerable sofá y una mesa, junto a un piano cubierto de polvo y a una guitarra rota, emblemas de un refinamiento femenino que excitaron mi curiosidad” (citado en Turone 2017: 61). Este investigador es exhaustivo en los nombres de los soldados del Regimiento de Patricios en la época rosista. De los veinticinco enviados a Malvinas, además del citado, figura el infante Juan Castro. Quizá fue el mismo que nombra como Juan de Dios Castro (Turone 2017: 56-57, 190), músico de la Banda del Tercer Batallón de Patricios, con motivo de su prisión en 1849. De confirmarse, es otra presencia de música militar en Puerto Luis, lo que sería plausible pues las órdenes eran con clarín.

Si bien lo narrado corresponde al final del período de interés aquí y la actividad militar durante la mayor parte fue casi nominal, incluyo la música marcial como parte de aquella sociedad por lo que Emilio Vernet escribió el 21 de enero de 1831: “El Capitan Guerin vino a tierra con un tambor tocando ataque fingiendo tomar la plaza” (AGN Sala X, 38-5-5). Aunque escueta, da cuenta de un ejercicio militar en el que se incluyó órdenes con un membranófono. Testimonia la existencia de un tambor de tipo redoblante, instrumento bélico estándar en los ejércitos occidentales y que, en ese entonces, su cuerpo era de madera.

5. La criolla. La guitarra en casa de los Vernet (ver punto anterior) pudo ser para música académica o criolla. De hecho, un manuscrito del AGN da cuenta de que el saladero también funcionaba como almacén de ramos generales y Luis Vernet inventarió entre los bienes llevados diez guitarras y cuerdas de repuesto.

María Sáez anotó eventos en los que hubo música criolla, aunque no siempre fue explícita. La más notable fue en la “contrata” de casamiento que Luis ofició para unir por civil a los esclavizados Antonio y Marta¹⁴, siendo la madrina la ama que los Vernet llevaron de Buenos Aires. Ello fue al mediodía del 25 de octubre de 1829, a la noche “los padrinos les dieron convite y bayle” y, seguidamente, “La ama es la q.e se distingue de cantora entre los peones, y como á cada décima q.e canta le regalan plata, con este aliciente no se pasa un día sin cantar” (AGN Sala X, 38-5-5). Da ella solo dio el nombre, Elisa, “la muchacha

¹³ Para las dos versiones acerca de este asesinato recomiendo el estudio de Turone (2017: 57-62), pues incluye referencias a la vocinglería de la asonada y cita a un testigo inglés que nutre el conocimiento de la música al hablar del piano de los Vernet y de la existencia de una guitarra en su casa.

¹⁴ El primero en Malvinas, aunque la historiografía oficial privilegió uno posterior, entre criollos (Cirio 2018).

blanca q.e cuidaba á los niños”, según María en la entrada del 26 de octubre¹⁵. La cita redimensiona, por antigua y austral, la musicología en perspectiva de género. En efecto, cantor/a era el término primigenio para quienes cantaban en el ámbito payadoril, con o sin guitarra, en payada de contrapunto o no. Hubo –y hay– mujeres, como la ¿blanca? “Victoria la Payadora” en el Buenos Aires de 1813 y Matilde Ezeiza, hija natural de Gabino Ezeiza (Seibel 1998, Fernández Latour de Botas 1999, Cirio 2020).

Cuatro citas de Emilio Vernet de 1830 dan cuenta de músicas que conceptúo criollas y, por haberse realizado algunas en marcos festivos más amplios, incluyeron prácticas sonoras. Como el clima no siempre era óptimo para bailar al aire libre y solía ser de noche, debió ser en el rancho del tonelero, como el de los afros. Siguiendo su diario, para festejar el 25 de Mayo, por el mal clima apenas saludaron con quince cañonazos a Febo asoma, al mediodía y al entrar (cinco cada vez) y a la noche hubo baile. Como al día siguiente el tiempo mejoró jugaron a la sortija, el peón Sánchez montó un toro, Aniseto –otro peón– se vistió de mujer y “A la noche hubo bayle de los blancos y negros”. Esa diferenciación racial la repitió el 8 de agosto, “Baylaron esta noche la gente como tambien los negros” y el 5 de septiembre, “A la noche baylaron los blancos y negros” (AGN Sala X, 38-5-5). De ello infiero que la generalidad del razonamiento esclavista no escapaba a su entendimiento, particionando a la población en “la gente” (blancos y criollos) y “los negros”, quedando los indígenas fuera de esta lógica o subsumidos al primero, pues se desempeñaban en tareas ganaderas como gauchos. El festejo del 25 de Mayo de 1828 hubo baile en el rancho del tonelero. La cita interesa porque incluye dos prácticas sonoras, una saludatoria y otra lúdica:

A salir el sol tiramos 3 cañonazos y hizamos la bandera ingleza y la de Buenos Ayres, a mediodia tiramos otros 3 cañonazos y a la noche otros tres. Despues de almorzar carne con cuero y tortas q.e se habian hecho a proposito tiramos al blanco hasta entrar el sol, cuando la gente hizieron bayle en el rancho del tonelero el qual duró hasta el dia (AGN Sala X, 38-5-5).

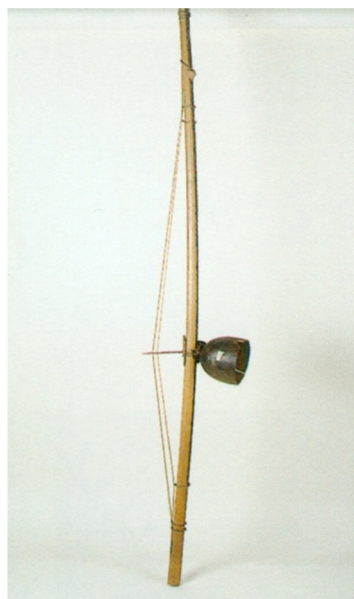
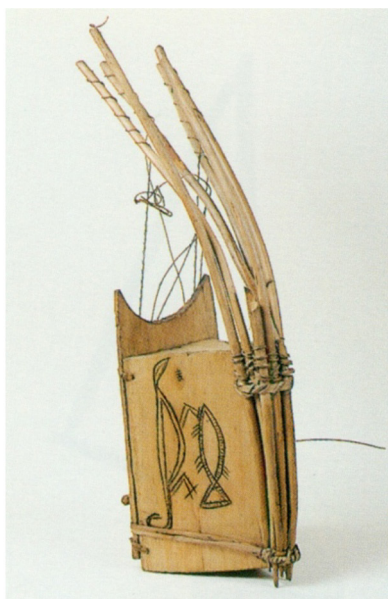
Para finalizar, esta anotación de María Sáez del 18 de octubre de 1829, “hoy nos ha pedido permiso para casarse el citado capataz de los negros, es el más ladino y de mucha razón se han tornado sus dichos” (AGN Sala X, 38-5-5), sitúa lo afro en clivaje criollista, tema poco tratado (Lewis 2010, Adamovsky 2019). Para ello me baso en la adjetivación de ladino, que desde la Colonia se empleaba para referirse al afro con competencia en español. Se trataba de Antonio, esposo de María y, aunque nada más se sabe de “sus dichos”, en ese contexto pudieron ser refranes, sentencias, wellerismos, versos, etc., usual en su oralitura (Cirio 2012).

6. La indígena. Esta minoría parece haber sido la más silenciosa o silenciada. Aunque no hay menciones a ella por Emilio Vernet y María Sáez, el anónimo de 1832 tiene una importante referencia de un charrúa al dar cuenta de un instrumento que desde el inicio de la musicología motiva el debate de si los pueblos prehispánicos tenían, al menos, un cordófono llamado, con fines analíticos, arco musical, existiendo varios tipos en Brasil, Uruguay y Argentina (los países de interés aquí) entre afrodescendientes e indígenas, algunos vigentes (ver Figuras 4 y 5). Aunque el debate sigue, las conclusiones principales son: es prehispánico (Balfour 1899); es una temprana adaptación indígena de monocordios europeos, como un tipo de rabel español (Ruiz 1992); es continuidad de los arcos musicales africanos por

¹⁵ Si no hubiera explicitado su color la pensaría afro, pues era lo usual (Segato 2013). La referencia es excepcional en la narrativa dominante que, imbuida en la teoría racista, solo marcaba a los no blancos, infiriéndose por su ausencia o el acompañamiento al nombre propio o de términos de pertenencia (como don y doña) que la persona era blanca.

esclavizados, como el *berimbau* (Díaz Meneses 2007), siendo algunos, a su vez, adoptados por indígenas (Bolinder 1917)¹⁶. Doy la cita y el texto original de la sección destacada en nota, pues es difícil de interpretar¹⁷:

Los cinco indios eran hombres fuertes del país al norte de Montevideo, en la región del Río de la Plata. Al estar en guerra con la nación vecina y en buenos términos con el gobierno de Buenos Aires, se los tomó prisioneros y se los envió a Buenos Aires. Al verlos allí, don Vernet se los presentó al gobierno como gauchos y les dio la opción de permanecer en prisión o ir a las Islas Malvinas, opción esta segunda que ellos eligieron. Se los empleó en la confección de lazos para gauchos. Fui a su vivienda y oí a uno de ellos tocar un instrumento que producía sonidos que distaban de no ser musicales, producidos con un pedazo de madera curvo [ahuecado] y con una incisión y dos cuerdas de tripa atadas que golpeaba con un palo al tiempo que cantaba en voz baja una canción bastante dulce (anónimo 1832: 312).



Figuras 4 y 5. Dos arcos musicales *fang* (de Guinea Ecuatorial) documentados en el siglo XX ejemplifican cómo pudo haber sido el que tocó un charrúa en Puerto Luis en 1831 (Bordas Ibáñez 1999: 123).

En la bibliografía de arcos musicales sudamericanos no hallé ninguno que coincida, básicamente porque son monocordes. No obstante, dos arcos *fang* hacen plausibles ambas

¹⁶ Excede explayarme acerca del tema, de ahí que fundamento cada conclusión con la mínima bibliografía.

¹⁷ *Heard one of them play upon an instrument, with produced sounds far from unmusical, made of a hollow piece of wood, with an incision in it, and two strings of gut tied across it, which he beat upon with a stick, and at the same time chaunted a low and rather sweet song.* Agradezco la traducción a Sergio Rodríguez. La palabra compleja es *hollow*, que puede ser, respecto de madera, ahuecada o curva.

hipótesis: que el “pedazo de madera” era ahuecado o curvo. Para la primera el de la izquierda es una “Caja triangular de madera. Los tres laterales están unidos con nudos de fibra vegetal de melongo (M). Decorado con figuras de animales estilizados en las dos caras laterales. En la cara frontal hay un pequeño puente de madera de L 14,5 cm. Las cuerdas son de fibra vegetal de D aprox. 1 mm”.; Para la segunda el de la derecha es “Una caña a la que se han levantado cuatro cuerdas de su superficie en sentido longitudinal. Aprox. a 2/3 partes de su longitud tiene un puente, perpendicular a la caña, con cuatro hendiduras para las cuerdas. Atada en el extremo opuesto a la caña, con tiras de tela, una calabaza abierta en forma de campana” (Bordas Ibáñez 1999: 123).

Aunque hay arcos en los que el ejecutante emplea su boca como resonador, el malvinero no era así pues el charrúa cantaba al tocar. En su estudio de organología de Guinea Ecuatorial, Isabela de Aranzadi (2009: 179-187) describe seis cordófonos, siendo dos semejantes al malvinero, llamándose el de la izquierda *ndonga*, *nondeng* o *adyamatawa* (entre los *fang*) y el de la derecha *ngiang* (entre los *bisío*). Tienen más de dos cuerdas, en el de la derecha son idioglóticas y ambos se tocan con los dedos. Sin embargo, el malvinero no tiene por qué tener un antecedente continental, puede ser una (re)creación limitada a lo disponible o, incluso, tratarse de otro instrumento, como el charrango, pues la cita, si bien detallista, deja abiertas interrogantes¹⁸.

En Uruguay el arco musical lo trataron Lauro Ayestarán (1953: 20-49) y Darío Arce Asenjo (2014) pero no citaron la fuente anónima de 1832. Básicamente estudiaron dos casos, uno histórico, el del charrúa Tacuabé –quien lo tocó en Francia cuando fue llevado en 1833 con otros de su etnia para estudiar sus cuerpos– y otro etnográfico, la *marimba*¹⁹ o *uricungo* –registrado por Isabel Aretz a Policarpo Pereira en 1943²⁰–. Ambos empleaban la boca de resonador, el primero era un arco con crin de caballo, el que frotaba con una vara con la derecha, mientras que con la izquierda lo sostenía y con tres yemas tocaba la crin, modulando el tono con los labios; el otro, un arco de unos 40 cm con un tiento de cuero de víbora, se sostenía con la derecha y con la izquierda golpeaba el tiento con una vara de unos 20 cm. Policarpo nació en Durazno en 1856 y a los diez años de edad emigró a Brasil, donde aprendió a tañerlo, pues se tocaba hacia 1890. Las obras registradas son 16 y, excepto el último toque, para grabar sus notas, sus géneros son polca, mazurca, milonga, “tango viejo”, machicha, etc. El detalle no es excesivo pues, si el arco malvinero fue distinto a los dos uruguayos, amplía su diversificación y lo acerca a los africanos. Respecto de los ejemplares *fang* no es casual que sean de Guinea Española, territorio que perteneció al Virreinato del Río de la Plata al cederla Portugal en 1778. España tomó posesión de ella en 1779 y la perdió en 1780. Aunque el período fue breve quizá influyó en su difusión, pues en 1779 el *USS The Fugitive* quiso importar de Montevideo a Buenos Aires 18 “trompas o birimbaos para negros” (AGN, Sala XIII 39-8-4).

Finalmente Luis Vernet se valió, entre otras mercaderías, de campanillas y cascabeles en su comercio regular con tribus patagónicas desde Puerto Luis, como consta en una carta al “cacique del Chubut” (AGN, Sala VII, Leg. 131, Doc. 252). Ello era una práctica usual por lo europeos en América (Pérez Bugallo 1993a, 1993b), comenzado con Cristóbal Colón en su viaje de 1492 para canjearlos con los indígenas por oro (Colón 1985: 122).

¹⁸ Por ejemplo en la música afroargentina el bombo de Empedrado (Corrientes) para la danza religiosa de la *zamba* o *charanda*, si bien es de matriz afro, no hallé antecedente en África ni en afroamérica (Cirio 2002).

¹⁹ Nombre que fundamenta Bolinder (1917).

²⁰ Viaje del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” 37, agosto y septiembre de 1943.

¿MALVINAS INTEGRADAS AL MAPA MUSICAL Y SONORO ARGENTINO O “EL MOLESTO RUIDO DE LOS PERDEDORES”?

1833, 2 de enero. El *HMS Clío* llegó a Puerto Luis. José María Pinedo, sorprendido, fue a hablar con su comandante, John James Onslow, quien lo despachó parcamente y comunicó que tenía orden de su Majestad de ejercer la soberanía inglesa, para ello su población debía ir a Buenos Aires, bandera incluida. Atónito, pensó si desconocía una declaración de guerra, intentó organizar la defensa y envió dos emisarios para comunicarle que resistiría pero les dijeron que dormía. En menos de 24 horas se consumó la usurpación (Canclini 2014: 47-48).

Luis Vernet fue esclavista. Si no fuera porque compró 31 esclavizados y los llevó por la fuerza, podría interpretarse a su pueblo como una utopía social, pero esta solo puede proyectarse con ciudadanos sujetos a derecho. Así, entiendo a Puerto Luis como un microcosmos de la sociedad porteña de la que procedía. Con criollos, indígenas, inmigrantes, gauchos y esclavizados; con población civil y militar, con mujeres y hombres, él ejerció el poder como estipulaba el cargo dado por el gobierno (Cirio 2018). Si, como dice Achille Mbembe (2016: 109), “la fuerza hace la ley y la ley tiene por contenido la fuerza en sí misma”, se comprende cómo poder y moral pueden estar en connivencia, como la esclavitud y el ejercicio de la palabra, por ejemplo para escribir la Historia.

En este estudio de las prácticas musicales y sonoras del período estudiado todas las fuentes fueron de miembros de la clase hegemónica de Puerto Luis (Luis Vernet, María Sáez y Emilio Vernet) o que pasaron por allí (Charles Darwin, Robert Fitz Roy y el anónimo del *HMS Lawrie*). Sus comentarios acerca de los seis tipos establecidos aducen disímil precisión y juicios de valor, por lo que los sintetizo en dos, las músicas “blancas” (la académica, la inmigrante, la militar y la criolla) y las de los Otros (la afro y la indígena) pues, entiendo, la racialidad interceptó a aquellas escuchas, lo que suele decir menos acerca de lo oído que respecto de la estética del enunciador (García 2012).

Siguiendo a Arjún Appadurai (2007) acerca del rechazo a las minorías en el concierto de las naciones, la cuestión es entender la blancura como identidad predatoria por su rechazo sintomático y sistemático a las minorías en vista a la constitución inefablemente imaginaria de una soberanía construida sobre una suerte de genio étnico, que propone un “nosotros” exclusivo antes que inclusivo: “El mayoritarismo se afirma allí donde las mayorías se convierten en presa de la fantasía de pureza nacional, en esa zona donde la cantidad se iguala con la calidad [...]. Esta cuestión nos abre otra dimensión del problema de los números pequeños como es la relación entre número, cantidad y voz política” (Appadurai 2007: 79). Las minorías no nacen, se hacen, no son predeterminadas sino generadas en circunstancias específicas en cada país, diferenciándose entre las proscritas y marcadas, por un lado, y las arquetípicas y naturalizadas, por otro lado (Restrepo 2007: 29).

Problematicar la dimensión esclavista de Argentina permite explicar parte de su riqueza material, origen de la desigualdad del afroargentino pues, siguiendo a Restrepo, la identidad refiere a la desigualdad y la dominación. Por su parte, siglos de educación musical metropolitana dividieron la creatividad en estadios evolutivos que consagraron a la música europea como la superior. Así como las metrópolis inventaron un orden cromático para que los no blancos quedaran bajo la línea de color con que dividían a la humanidad, inventó un orden sonoro tripartito de índole evolucionista que, de lo simple a lo complejo, comprende la percusión, la melodía y la armonía. A esta altura del conocimiento científico creo ocioso abundar en cómo viene siendo política y racialmente interpretado “el molesto ruido de los perdedores” (Appadurai 2007: 59) porque, en perspectiva hegemónica, las minorías “Son una vergüenza para toda imagen de pureza nacional y de justicia pública patrocinada por el Estado. Son, por tanto, chivos expiatorios en el sentido clásico” (Appadurai 2007: 60).

Desde lo estatal, el mestizaje argentino se presenta inclusivo (la metáfora del crisol de razas), en los hechos se buscó la eliminación de la población no blanca a favor de esta, un proceso de exclusión disfrazado de purificación (Wade 2003, Appadurai 2007).

Los afroargentinos del tronco colonial y los pueblos originarios cargan con existencias silenciadas al no haber sido cabalmente incluidos en la Historia, pues se generó un discurso acrítico y celebratorio de la nación respecto de sus genocidios constitutivos. A la clase dirigente le sirvió para resguardarse de la vergüenza de la supervivencia de las minorías que delataban la violencia con que se fraguó el Estado-nación, pues lo contradicen por su complicidad, participación y beneficio en el tráfico esclavista por trescientos cincuenta años, en los afros, y la conquista, exterminio y confinamiento, en los originarios. La memoria nacional representa la marca de su emergencia, vía orquestadas violencias física y simbólica, minorizándolos, recuerdo perenne de la incompletitud del proyecto nacional.

Aplicando las reflexiones de Appadurai, más grave que silenciar o eliminar a una minoría por su peligrosidad contrahegemónica (como la potestad de escribir la Historia), es considerarla intrascendente cuanti y cualitativamente, lo que resume en la expresión “para nosotros no cuenta”. No importa cuán pequeña sea ni cuánta capacidad tenga de expresión política, *es desoída*. Así operaron aquellos actores sociales en Puerto Luis que se expresaron por escrito, de momento los únicos testimonios conocidos para estudiar sus prácticas musicales y sonoras. Conjugando las descripciones de los seis tipos establecidos con la teoría de Appadurai, tal monopolio incluyó juicios de valor, por ejemplo, ponderando lo bien que cantaba María Sáez o lo feo de la música y el baile de los afros, de lo que se infiere cuánto caló la teoría racista. De hecho, algunas prácticas de estos eran cortadas abruptamente por orden superior, por ejemplo, no hubo negociación posible entre los esclavizados que se divertían bailando y Luis Vernet al mandar callar por molestos ni, infiero, entre esclavizados y él, su amo, al imponerles los nombres que trascendieron, todos en español y a capricho. Ambas violencias sonoras parece que no revistieron de gravedad para quienes dieron cuenta de esa sociedad, como el comandante del *HMS Beagle*, quien los entendió “satisfechos y alegres” (Fitz Roy 2016: 234). Igual de contentos parecían los esclavizados que recibieron a María Sáez al desembarcar, el 15 de julio de 1828: “Llegué á la casa y lo primero q.e vi fue una infinidad de negras chicas, y grandes salir á recibirnos haciendo las mismas demostraciones de contento q.e los negros” (AGN Sala X, 38-5-5). Quizá fueron sinceros pero solo nos es dado saber lo que sintió ella. De modo similar le pareció a George Thomas Love al recordar su vida en el Buenos Aires contemporáneo:

Los esclavos del sexo masculino son tratados con la misma bondad siempre que lo merezcan, es muy honroso y estimable encontrar tanta bondad entre los amos. En otros países he visto maltratar bárbaramente a estos **infelices**, hasta por mis mismos compatriotas. Nada malo resulta de este trato benévolo, en Buenos Aires los esclavos parecen **felices y agradecidos** (Love 2014: 56).

En aquel marco esclavista no se trata de problematizar solo la violencia física, también la simbólica, pues expresiones de este tipo fueron tan abundantes que devinieron en una de las bases del sentido común que sostiene que en Argentina no se los trató tan mal como en otros países porque no había plantaciones ni minas y eran como de la familia. Eso fue refutado con la memoria oral de la esclavitud mantenida por sus descendientes, documentada etnográficamente, algo que hasta entonces la academia creyó irrelevante e irrealizable, en su certeza de que hacía al menos un siglo este grupo había desaparecido (Cirio 2019). Este método es imposible aplicar a Puerto Luis, pero las fuentes permiten, con una lectura fina, entender las expresiones musicales y sonoras de los subalternizados. Aunque escapa al límite temporal analizado, doy un caso de una práctica sonora de una mujer que aceptó quedarse una vez que las islas fueron usurpadas. Fue Antonina Roxa,

criolla de ascendencia indígena de Salta nacida en Buenos Aires entre 1804 y 1808, lavandera, tenía animales, huerta y oficiaba de curandera y comadrona. De ella destaco la única expresión verbal que se le conoce. En sus últimos años (murió en 1869) vivía en una choza cerca de los Felton, solían invitarla a beber porque les hacía gracia su brindis, “*Go'tell, Mr. Felton. Go'tell Mrs. Felton*”, decía en un inglés imperfecto porque el necesario “*Good health*” –“Salud”– parecía “*Go to hell*” –“Váyase al infierno”– (Canclini 2014: 119). Quizá no fuera tan imperfecto su inglés sino una sutil devolución de gentileza al país usurpador, alcohol generalizado mediante.

CONCLUSIONES

A partir del estudio de Gayatri Spivak (2009) respecto de la agencia discursiva del subalterno como estrategia política, la pregunta no sería si pueden hablar, sino si los hegemónicos pueden oír. Subalterno y hegemónico es un tándem de poder desnivelado que, entre otras cuestiones, obtura el diálogo. Excede explayarme en esto pero es admisible la reflexión de que no solo debe problematizarse la agencia del subalternizado respecto del habla –y sus prácticas musicales–, es pertinente la sensibilidad del hegemónico para oírlo pues, como en toda comunicación, el mensaje no se consuma si no se recepciona. La cuestión implica de lleno en este estudio, pues un tercio de aquella sociedad malvinera estaba esclavizada (la mayoría de los afros) y, de los indígenas, el amplio silencio documental abre la sospecha de que no debió ser tal. Habiendo sido, por esta razón, una sociedad desigual en derechos, se comprende la necesidad de esta revisión crítica de las fuentes para superar su glosa. Redimensionado el caso a América Latina, en tanto implicado en el colonialismo, invita a problematizar las jerarquías de sus campos musicales y sonoros para confirmar, rechazar o adecuar la tipología planteada, en tanto hay músicas “blancas” y de los Otros, cada una, a su vez, posible de tener jerarquías internas racializadas.

En 1931 la musicología argentina se consolidó como ciencia al ser designado Carlos Vega titular de la Sección Musicología Indígena en el Museo de Ciencias Naturales (Ruiz y Mendizábal 1985), pero su emergencia se retrotrae a la consolidación del Estado-nación. Para entonces los grupos hegemónicos impusieron por la triple fuerza de la guerra, la escuela y la historia su versión nacionalista de la patria, consecuente con sus intereses, aunque camuflados de ideales. Retomando la cita de Melanie Plesch del comienzo, se comprende por qué aquella incipiente agenda científica fue solícita al *establishment*. Definir qué era la música argentina se resolvió consagrando un corpus más bien estrecho de géneros, instrumentos, compositores, geografías y períodos con fuerte sesgo eurocéntrico. Epistemológicamente se trató de una narrativa a la carta al apartarse del pensamiento científico, uno de cuyos principios es cuestionar el *statu quo* para indagar en áreas desconocidas, descartadas o negadas. No solo fue consecuente a aquel ideario hegemónico que requería del espaldarazo de la ciencia para legitimar su invención de tradiciones en su atávico fantasear nacionalista (Anderson 2000, Hobsbawm y Ranger 2002), también fue obsecuente.

La sociedad que Luis Vernet llevó a su máximo desarrollo funcionó como lo planeó, hasta 1833, a la manera de un microcosmos sociocultural de Buenos Aires, del que analicé aquí sus prácticas musicales y sonoras ordenadas en seis tipos según la etnia de sus cultores (la afro y la indígena), funcionalidad (la militar), estatus (la académica) y nacionalidad (la inmigrante y la criolla). La clasificación es solo con fines analíticos, pudiendo a veces sus límites ser borrosos o compartidos. Por ejemplo, abrigo la idea que el arco musical tocado por un charrúa era africano, por lo que sería una práctica mestiza (zamba, según los cuadros de casta). Aunque este tipo de relación etnomusical tampoco está abordada en Argentina continental, así entendió Milciades Alejo Vignati (1967: 37) la difusión del arco

musical africano entre indígenas desde la desembocadura del Río Negro. Aunque no dio pruebas, es plausible, pues allí Fernando Máximo Alfaro tenía la factoría de esclavizados que proveyó a Luis Vernet. Concatenando esta lógica con la apertura disciplinar a *todas* las músicas argentinas, entiendo a Puerto Luis un álef sonoro. Las fuentes dan cuenta de los instrumentos empleados (“tamboril”, tambor militar, piano, guitarra, violín y arco musical), expresiones sonoras (canto, “alaridos”, “voces y sollozos”, brindis, jura, “dichos” y cañonazos), baile de música académica, criolla, afro e inmigrante, así como idiófonos (campanillas y cascabeles) para comerciar con indígenas de Patagonia. Por otra parte, en perspectiva de género nutre saber que dos *performers* eran mujeres, María Sáez (canto y piano), en música académica y, quizá, popular, y Elisa (canto), en criolla.

No conozco estudios acerca de la música en Malvinas cuando eran argentinas, ni siquiera que adviertan su vacancia, lo que deja menguado el territorio nacional, por lo que con este artículo las integro a nuestro mapa musical y sonoro. Lejos de ser un complemento a la historia, incluso menor para quienes entienden que la música es una actividad periférica y hasta prescindible para la academia (Finnegan 1998), es sugerente que la marca del piano de María Sáez, Stodart, fue la misma que la de aquel que la tradición dice que tocó Mariquita Sánchez de Thompson en la primera interpretación del *Himno Nacional Argentino*, 1813 (Gesualdo 1961: 516), una de las referencias axiales de la identidad del país.

Si las “mayorías numéricas pueden convertirse en predatorias y etnocidas de los *números pequeños* cuando algunas minorías (y sus números pequeños) recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha” (Appadurai 2007: 22), se comprende por qué importa equilibrar este desbalance, contraparte del problema de soberanía entre la Argentina y el Reino Unido. En esta lógica la expresión “para nosotros no cuenta” con que la historiografía desprecia al Otro cobra valor. Esto explica, por ejemplo, por qué la historiografía argentina no reivindica el nacimiento del “mulatito” Daniel como el del primer malvinero, ocupando ese puesto la segunda nacida allí, Matilde “Malvina” Vernet y Sáez, hija de Luis y María, cuando existe la prueba, para más dada por María (Beccaceci 2017: 31; Cirio 2018: 62, 64-65).

Cierta vez Argentina procuró la recuperación de estas islas con la guerra y nuevamente perdió su soberanía. La elección que, desde entonces, el Estado hace para recuperarlas por vía pacífica requiere, precisamente, de un acto verbal. Ello ocurre en la ONU, es el discurso anual de quien preside el Poder Ejecutivo en su Asamblea General. Así de importante es –o debiera ser– la escucha, pues, como ocurre desde el reclamo inaugural por la *realpolitik* en 1945, el Reino Unido hace oídos sordos.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Archivo General de la Nación (AGN). Sala VII, Fondo Vernet; Sala X, 38-5-5; Sala XIII 39-8-4.

ANÓNIMO

1832 *A visit to the Falkland islands. Part III*. London: The United Service Journal and Naval.

COLÓN, CRISTÓBAL

1985 *Diario. Relaciones de viajes*. Madrid: Sarpe.

FITZ ROY, ROBERT

2016 [1839] *Los viajes del Beagle. Informes de la Segunda Expedición (1831-1836)*. Buenos Aires: Eudeba.

LOVE, GEORGE THOMAS

2014 [1925] *Cinco años en Buenos Aires. (1820-1825)*. Buenos Aires: Claridad.

MANSO, JUANA

1865 "Los hombres de color," *La Tribuna*, 8498, 16 de septiembre, pp. 1-2.

PITA, FRANCISCO

1928 *Remembranzas. (Contribución a la historia) de Mercedes (Viedma) R. N. Carmen de Patagones (Bs. As.) y su región - desde 1835 a 1890. Con un apéndice*. Buenos Aires: Ed. Part.

Bibliografía secundaria y discografía

ADAMOVSKY, EZEQUIEL

2019 *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ANDERSON, BENEDICT

2000 [1993] *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ANDREWS, GEORGE REID

1989 [1980] *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

APPADURAI, ARJUN

2007 *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets.

ARAQUE, ADRIANA ALEJANDRA

2002 "Testimonios del contacto lingüístico afrohispano en la comarca Viedma-Carmen de Patagones", *Contacto. Aporte al estudio del contacto lingüístico en Argentina*. Yolanda Hipperdinger (compiladora). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 79-92.

ARCE ASENJO, DARÍO

2014 "L'Uruguay ou le rêve d'un extrême-occident: mémoires et histoire du malencontre indien". Tesis doctoral. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00967022/document> [acceso: 6-abr-2019]

AYESTARÁN, LAURO

1953 *La música en el Uruguay. Volumen I*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

BALFOUR, HENRY M. A.

1899 *The Natural History of the Musical Bow. A Chapter in the Developmental History of Stringed Instruments of Music*. Oxford: Clarendon Press.

BECCACECI, MARCELO

2017 *Gauchos de Malvinas*. Acassuso: South World.

BOLINDER, GUSTAF

1917 "Busintana-indianernas musikbåge. Ett bidrag till det africanska inflytandet på indiankulturen", *Ymer*, XXXVII, pp. 300-308.

BORDAS IBÁÑEZ, CRISTINA

1999 *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.

CANCLINI, ÁRNOLDO

2014 [2017] *Malvinas 1833. Antes y después de la agresión inglesa. Un estudio documental*. Buenos Aires: Claridad.

CARBALLO, FRANCISCO Y WALTER MIGNOLO

2014 *Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo y Walter Mignolo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

CASAS, MATÍAS EMILIANO

2017 *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.

CIRIO, NORBERTO PABLO

2002 “Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La ‘charanda’ de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)”, *Revista Musical Chilena*, LVI/197, pp. 9-38.

2007 “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 21, pp. 84-120.

2008 “Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina?”, *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Federico Sammartino y Héctor Rubio (editores). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 81-134 y 249-277.

2012 *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2º Ed., corregida y ampliada.

2013 “Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX)”. *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Melanie Plesch (editora). Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 537-575.

2015a “Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría *afroargentino del tronco colonial* como experiencia etnogénica”. En Silvia Valero y Alejandro Campos García (editores), *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 333-372.

2015b *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo.

2015c *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. CD + folleto.

2018 “Tras su manto de neblinas... Presencia de afroargentinos del tronco colonial en las Islas Malvinas en el siglo XIX”. *Actas de las VII Jornadas de Historia Regional de La Matanza*. San Justo: Universidad Nacional de La Matanza, pp. 54-83.

2019 “La memoria oral sobre la esclavitud de los porteños descendientes de negros esclavizados. Un queloides cultural”. *[In]visibles*. San Isidro: Municipalidad de San Isidro, pp. 11-33.

2020 “Matilde Ezeiza, payadora afroargentina”, *Poemas y cantos: Antología crítica de autoras afrodescendientes de América Latina*. María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (editoras). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/00-home.html> [acceso: 6-abr-2019].

DE ARANZADI, ISABELA

2009 *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadena.

DÍAZ MENESES, JUAN DIEGO

2007 “Notación y transcripción para el berimbau usado en capoeira”, *Ensayos*, 13, pp. 156-178.

FERNÁNDEZ GARAY, ANA

1994 *Testimonios de los últimos tehuelches. Textos originales con traducción y notas lingüístico-etnográficas*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA

1999 “Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones”. *Música e Investigación*, 5, pp. 47-80.

FINNEGAN, RUTH

1998 “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropología desde el campo”, *Antropología*, 15-16, pp. 9-32.

FRIGERIO, ALEJANDRO Y EVA LAMBORGHINI

2011 “Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política”. *Aportes para el desarrollo humano en Argentina / 2011. Afrodescendientes y africanos en Argentina*. Buenos Aires: Naciones Unidas, pp. 1-51.

GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL

2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.

GUTIÉRREZ, SILVINA

2021 *Así se construyó Malvinas. El diario de Emilio Vernet en Puerto de la Soledad. 1828-1831*. Buenos Aires: Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. <https://museomalvinas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2021/11/Emilio-Vernet-libro-Silvina-Gutierrez-1828-1831-VFF.pdf> [acceso: 24-feb-2022].

HALBWACHS, MAURICE

2011 [1950] *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RANGER (EDS.)

2002 [1983] *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

JELIN, ELIZABETH

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

KUHN, THOMAS S.

2006 [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEWIS, MARVIN A.

2010 [1996] *El discurso afroargentino. Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

MARTÍNEZ DE GORLA, DORA NOEMÍ

2003 “La presencia de negros en la nordpatagonia. 1779-1837”, *Memoria & Sociedad*, 15, pp. 177- 192.

MBEMBE, ACHILLE

2016 *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.

MIGNOLO, WALTER

2014 *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

PÉREZ BUGALLO, RUBÉN

1993a *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

1993b *Pillantum. Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda del Ayllu.

PLESCH, MELANIE

2008 “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-108.

RESTREPO, EDUARDO

2007 “Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”. *Jangwa Pana*, 5, pp. 24-35.

RUIZ, IRMA

1992 “Dos interpretaciones acerca del laúd monocorde de algunas etnias indígenas chaqueñas”, ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba (inédita).

RUIZ, IRMA Y MARÍA MENDIZÁBAL (COLABORADORA)

1985 “Etnomusicología”, *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, pp. 179-210.

SEGATO, RITA

2007 *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

2013 *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

2014 “La perspectiva de la colonialidad del poder”, *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Zulma Palermo y Pablo Quintero (compiladores). Buenos Aires: Ediciones del Signo, pp. 13-42.

SEIBEL, BEATRIZ

1998 “Las payadoras: voces en la historia”, *Todo es Historia*, 373, pp. 50-54.

SPIVAK, GAYAYTRI CHAKRAVORTY

2009 *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d’ Art Contemporani de Barcelona.

TURONE, GABRIEL OSCAR

2017 *Los Patricios en los tiempos de Rosas*. Buenos Aires: El Escriba.

VEGA, CARLOS

1997 [1935] *La música de los incas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

VIGNATI, MILCÍADES ALEJO

1967 *Apuntes para el estudio del nguillatun argentino*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

WADE, PETER

2003 “Repensando el mestizaje”, *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 273-296.