

incidental para el teatro y el cine. El capítulo siguiente, "La persona del artista", muestra un retrato de la significativa personalidad de Jorge Peña y en los capítulos X. "La obra tronchada: en La Serena fue el crimen: en su ciudad", XI. "La vía crucis de la familia Peña-Camarda" y XII. "El acto final de la tragedia: los funerales de un Maestro", el lector se enfrenta al horrendo, incomprensible e injustificable asesinato de Jorge Peña Hen en manos de un grupo de militares. En el último capítulo se leen los reconocimientos y homenajes de que ha sido objeto el músico por su extraordinaria labor; de parte de las más diversas instituciones –desde el Senado de la República hasta el organismo gremial de los académicos de la Universidad de Chile– y personas –del Rector de la Universidad de Chile a jóvenes estudiantes de música de La Serena– expresiones que se complementan con documentos contenidos en el correspondiente anexo.

Jorge Peña Hen (1928-1973) de Miguel Castillo Didier es una biografía que debía ser leída no sólo por los lectores interesados en la música, sino por todos los chilenos. Tal vez eso ayudaría no sólo a conocer lo que pasó en Chile entre 1973 y 1989, sino, también, a evitar que ello se repita. Desafortunadamente, el limitado tiraje de esta edición –50 ejemplares– impide que lo dicho se pueda realizar. Esperemos, por tanto, que alguna editorial se interese en dar a conocer este excelente y conmovedor aporte de Castillo Didier a la musicología nacional.

Fernando García

Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1993, 63 + 17 pp.

Sugerente trabajo organológico es el que nos presentan los destacados investigadores argentinos Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena bajo los auspicios de la Secretaría de Estado de Cultura y el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. La síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo entre los años 1931 y 1992, datos de primera mano que complementan, corrigen y aumentan una publicación anterior (1931-1980) en el propio sentido, constituye un panorama actualizado de los instrumentos musicales argentinos en los órdenes aborígen y tradicional. En efecto, el trabajo (que *per se* deviene propuesta), pretende abarcar sesenta años de estudio; lapso durante el cual la dinámica propia de los hechos culturales ha sido incidida por un intenso proceso de a y transculturación que, en ciertos casos, ha significado la modificación, sustitución o franca desaparición de algunos de los bienes organológicos estudiados, coludiendo, correlativa y proporcionalmente en el propio sentido, importantes aspectos de su cultura de adscripción. Tal situación, común por lo demás a la música aborígen y tradicional de América Latina en su conjunto, determinó que en el trabajo en cuestión se evitara operar metodológicamente con arreglo a perfiles inductivos, que arrancando de muestras no relevantes (datos aislados, antiguos o no, constataciones, también aisladas, de prácticas instrumentales individuales) pudieren conducir a generalizaciones organológicas sin un claro fundamento *in res*. Así, el criterio rector del estudio que se nos propone aparece concebido en función de los grados de vigencia con que los instrumentos musicales consignados tributan en sus respectivos universos geoculturales. La convención clasificatoria fue la siguiente.

1. Denominación genérica, a secas, para los instrumentos del ámbito indígena; especificaciones adjetivas puntuales para diferenciar especies pertenecientes a un mismo género, v.gr. sonajero de cascabeles, sonajero de uñas. 2. Denominación genérica, nombre de la etnia, y denominación entreparentizada en lengua vernácula, para los instrumentos aborígenes privativos de algún complejo cultural determinado, v.gr. timbal mapuche (kultrún), tambor chiriguano-chané (anguaguásu). 3. Denominación genérica para los instrumentos del ámbito criollo cuya acepción coincidiera con la dada por el diccionario de habla castellana (arpa, bombo, violín); denominación técnica general, morfológicamente acotada y localmente especificada, para aquellos que no participaban de tal condición, v.gr. flauta de pico (pinkullo), trompeta travesera (corneta). Constituyen excepciones a los criterios expuestos los casos de la flauta tucumana y la flautilla, consignadas, la primera para el ámbito criollo, mientras que la segunda para los ámbitos criollo (flautilla jujeña) e indígena (flautilla chaqueña), denominaciones, ambas, propuestas con antelación por Carlos Vega. En el caso de la guimbarda, idiófono de punteo en forma de marco (conocido también como birimbao, arpa judía y trompa), se optó por tal denominación genérica para diferenciarla del berimbau brasileño (arco musical); su presencia en los órdenes aborígen y criollo es signada nominalmente como trompa (guaycurúes y maticos), trompe (mapuches) y trompo, respectivamente.

La terminología técnica, basada en la fuente productora de sonido, y el marco general de análisis propuesto, responden, por último, al modelo taxonómico decimal desarrollado por Hornbostel y Sachs, dejando entrever, sin embargo y no obstante la evidente flexibilidad de tal diseño, la posibilidad de un nuevo enfoque en lo que refiere al carácter del estudio del corpus organológico indoamericano, dadas sus innegables peculiaridades.

Breves alcances contextuales

La función social, que con mayor o menor énfasis aparejan los instrumentos estudiados en el marco de sus culturas de referencia, constituye un rasgo permanente y sintomático, que intenciona la vigencia operativa de los mismos y el subsecuente tributo con que tercian en la trama significacional de sus respectivos universos simbólicos. Sin duda, los niveles de mayor profundidad y fuerza expresiva en tal dirección aparecen concentrados en el ámbito aborígen, razón por la cual he decidido abocarme a él.

El tema de la atracción sexual que entre guaycurúes (tobas y pilagaes) y maticos (chorotes y nivakés) ejercen la llamada flautilla chaqueña (aerófono de soplo, longitudinal, sin canal de insuflación) y la trompa –ejecutada ésta por jóvenes de ambos sexos y aquélla sólo por hombres– aparece contemplado en la base de importantes ritos de pasaje y apareamiento vigentes hoy en ambas etnias chaqueñas. Los mapuches, que con el nombre de trompe asignan al segundo de aquellos poderes similares, lo circunscriben, por su parte, a un ámbito genérico privativamente masculino, en tanto que en su acepción criolla (trompo) y en un radio de dispersión geográfica acotado sólo al departamento de Valle Grande (provincia de Jujuy), su uso, esencialmente recreativo, resulta preferentemente femenino. La medularidad de la dimensión sociosimbólica de los instrumentos musicales presentados en la investigación transversaliza indistintamente ambos ámbitos de estudio y se erige, en consecuencia, en el criterio fundante de la permanencia temporal de éstos; la funcionalidad, de esta manera, aparece connotada por un eje extrapolante que desplaza la mera praxis musical hacia el intrincado mundo de los sentidos. Así, la distinción que tobas y pilagaes hacen respecto de la modalidad de ejecución del tambor de agua (membranófono de golpe directo, de un solo parche) entre “música para tambor parado”, variedad sacra para ritos ligados al culto de la algarroba, y “música para tambor sentado”, vinculada a cantos profanos de convocatoria a bailes para la formación de parejas, remite claramente a dimensiones simbólicas que, compartimentalizadas, inteligibilizan la función de ambas modalidades justificando socialmente su uso y recreando importantes aspectos cosmovisuales. La inspiración ornitológica, que para la composición de melodías reconocen tales etnias, no sólo corrobora, por su parte, el indefectible carácter basal que dichas dimensiones ostentan en el universo cultural de las mismas, traduce, además, un modelo ecoexistencial que fundamenta el concepto de geocultura propio de la vida social de asentamientos humanos en los que paisaje y pensamiento se intersectan de manera dialéctica, implicándose mutuamente e interdeterminándose. Finalmente, y en una casuística inductiva que resulta pertinente para efectos de una hermenéutica contextual con pretensiones generalizantes, el motivo de la “vagina dentada”, que todas las etnias chaqueñas adscriben al mito de origen de las mujeres y vinculan al uso del palo-sonajero, fortalece la línea argumental que hasta aquí he venido insinuando. En efecto, el entrecuadro de las uñas de animal atadas a la parte superior del madero de este idiófono de golpe directo (que sin embargo produce un sonido propio de los idiófonos de golpe indirecto, hibridizándolo) aparece vinculado a ritos de iniciación femenina, específicamente a la “caída de los dientes vaginales”, trance simbólico que inaugura la vida fértil y subsecuente disposición procreativa. La práctica irrestricta de la norma social que en un primer momento impusiera, y que ahora, bajo el expediente de la danza, invierte el referido mito de origen (a las mujeres les fue ordenado bailar para desdentar su vagina), lejos de una flagrante contradicción, traduce la versatilidad funcional con que operan los corpus estructurantes de sentido y abre la pregunta por la incidencia económico-social que tal inversión intenciona.

Patricio Hermosilla