



Facultad de Artes, Diseño
y Ciencias de la Cultura



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NORDESTE

Investigación en artes

**Configuración cultural y fronteras identitarias
en Misión Nueva Pompeya, Chaco.**

**Una propuesta de instalación video sonora sobre la música wichí
de 2016 a 2019.**

.

Tesista: Godoy Langue, Tamara.

E-mail: tamaragodoylangue@gmail.com

Dirección:

Cel:

Director: Yuda, Gustavo Andrés (UNNE)

Co-Director: Belfanti, Andrés (UNVM)

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5

PRIMERA PARTE

Problema.....	7
Objetivos.....	8
Justificación.....	9
Antecedentes.....	13
Marco conceptual.....	16
Metodología.....	22

SEGUNDA PARTE

Tositek Wus: Fronteras de lo posible.....	25
La esencia y lo esencial en la iglesia unida.....	26
Paisaje sonoro.....	28
El Festival de la Tradición.....	29
La obra desde el encuentro.....	32
Configuración cultural.....	33
Categorías de identidad.....	35
Tratamiento Compositivo.....	35
Proceso de relevamiento.....	36
Proceso de selección.....	38
Proceso de análisis.....	40
Proceso de transformación.....	45
Proceso de combinación.....	47
Imagen de 360°.....	49
Propuestas de presentación.....	52

TERCERA PARTE

Conclusiones.....53

Anexo.....55

BIBLIOGRAFÍA.....56

A mi madre, que me presentó a la comunidad
A mis amigos de la comunidad, que siempre me abrieron las puertas
A Cornelio, Dalmacia y José por su compañía y comprensión

Introducción

La siguiente tesina surge como propuesta de investigación final al interior de la carrera Licenciatura en Artes Combinadas de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE).

Es un trabajo de investigación que representa, en su labor creadora, en las limitaciones que le son propias y en la indisolubilidad de los distintos aspectos que reúne, un significativo proceso de lectura y escritura, que incorpora lo epistémico, lo social y lo lingüístico, en el enmarque de un género discursivo que supone un sujeto que lo construye a partir de un contexto y situaciones sociales específicas, mediante textos también específicos e intereses, acciones y contingencias específicas.

En la localidad de Misión Nueva Pompeya, provincia de Chaco, se realizó un encuentro en el edificio histórico *la Misión*, entre músicos de la comunidad wichí y la tesista, para la grabación sonora y de video en 360° de la instalación *Tositek wus: fronteras de lo posible*,¹ que involucró desde sus inicios, en un proceso creativo, formas del lenguaje musical de la comunidad wichí –timbres y tiempos- y tecnología aplicada al arte.

En el contexto donde se llevó a cabo el registro, conviven representaciones heterogéneas con cargas identitarias sobre la comunidad wichí, por el cual la sociedad reconoce aspectos que estereotipan prácticas antiguamente realizadas, y oculta prácticas actuales. Este ocultamiento surge por diferentes intereses que hacen rentable cierta imagen de *indio*. Sin negar los sincretismos, lo que la instalación propone es dar un espacio de inflexión a estas fronteras identitarias, evidenciando la distancia entre quienes ejecutan la música y quienes observan.

Por ello, surgió la necesidad de realizar una investigación en artes sostenida en técnicas etnográficas en base al material de campo y documental que plasme en el espacio información sobre la música wichí y a la vez reconozca la mirada etnocéntrica que se ha sostenido a lo largo de la historia en Chaco, con el formato de presentación de tipo virtual y la ausencia corporal aurática de los actores que realizan dicha práctica.

Partiendo de la perspectiva epistemológica y metodológica de Henk Borgdorff (2007), el propósito de esta tesina en artes es la producción artística como parte fundamental del proceso de investigación, donde la obra misma es el resultado de la investigación.

¹ Tositek wus significa en el idioma wichí persona que se dedica a hacer música. A partir de este momento se referirá a la obra con este título.

Por último, en cuanto a su estructura y organización retórica-sistemática, la producción escrita se organiza en tres secciones fundamentales que inspiraron su redacción y le otorgan unidad. La primera, está conformada por la situación problemática, los objetivos planteados, la justificación, el marco teórico referencial y la metodología propuesta. Todos ellos factores decisivos que vertebran la propuesta de investigación. La segunda parte, se encuentra constituida por un desarrollo teórico en constante diálogo y relación con los cuadernos de campo y las experiencias como investigadora en el campo de estudio, además de los análisis sonoros que se llevaron a cabo para la conformación de la obra. Finalmente, en la tercera parte se ubican la conclusión y el anexo donde se encuentra la obra video sonora propiamente.

Palabras clave: Fronteras identitarias, configuración cultural, virtualidad, distancia, conocimiento desde el arte.

PRIMERA PARTE

Problema

En la localidad de Misión Nueva Pompeya² perteneciente al Departamento Guemes de la provincia de Chaco, conviven culturas wichí, criollas y “blancas”. El pueblo fue fundado por la congregación franciscana hace 120 años, han quedado las huellas de esta Misión en la arquitectura ubicada frente a la plaza central en dirección noreste. Inicialmente funcionaba como iglesia católica y como espacio de civilización de los indígenas de la zona. Actualmente representa para el pueblo un espacio de intercambio cultural donde exhiben artesanías wichí, celebran fiestas civiles, misas católicas y es utilizada también como biblioteca pública.

Más aún, García (2002) explica que a partir del siglo XX, concretamente desde 1990, el evangelismo avanzó en Chaco como un tercer movimiento de evangelización de manera radical y avasallante, sobre todo en las culturas indígenas, como en la comunidad wichí de Misión Nueva Pompeya. Este avance religioso según Grimson (2012) estableció convivencias entre la etnia wichí y los criollos de manera disímil que devino en instituciones de poder y desigualdad. Por consiguiente, muchas de las prácticas y de los ritos propios de la comunidad wichí sufrieron un silenciamiento y fueron, a modo de sincretismo, reducido a espacios de culto en iglesias.

Una consideración nodal para la propuesta de investigación estriba en el reconocimiento y distinción de las expresiones musicales localizadas, las cuales documentan en su gestación y acción, notoriamente, elementos significativos en sentido amplio.

La expresión musical desarrollada en espacios religiosos se opone a la presentada en manifestaciones públicas no religiosas. Estas últimas, refuerzan estereotipos con fines difusivos de un género étnico-musical puro que no sufrió el proceso de mestizaje. Los festivales musicales que se desarrollan en la escuela primaria “San Marcelino Champagnat n°562”, llamados *Festival de la Tradición* acrecientan y refuerzan la tradición folklórica local, mientras la supervivencia de lo étnico se manifiesta en el contexto espiritual, privado y

² Municipio y localidad que se encuentra en el departamento General Güemes ubicado en el noroeste de la provincia del Chaco, limitando con las provincias de Salta y Formosa, y sobre el margen del río Bermejito (brazo del Bermejo). Existen diferentes instituciones distribuidas en el sector urbano tales como establecimientos escolares criollos (ubicadas en el centro del pueblo), escuelas bilingües (sectorizadas en la periferia), un Juzgado de Paz y un Multifuero, un Banco, un Hospital General, una Plaza Central y un Museo Histórico Nacional llamado Misión Franciscana ubicados en la parte central de la localidad (Maeder, 2012).

con fines rituales, con particularidades formales, en cuanto a estructura musical y lenguaje wichí.

Ante esta superposición de representaciones, la propuesta de investigación se basó en hechos de tipo etnográficos realizados en el interior del grupo de pertenencia, en diálogo constante con músicos de la comunidad y en el registro visual y sonoro, para así luego contraponer estas prácticas en el centro de la localidad de Misión Nueva Pompeya. Se pretende con esta instalación el abordaje o un punto de inflexión en la práctica musical a través de la utilización del espacio simbólico y central en el pueblo en general, (La Misión) y las tecnologías aplicadas al arte..

Asimismo, se analizó de qué forma puede este dispositivo artístico operar en las fronteras identitarias. Indagando en qué medida la creación de una instalación 360°/holofónica que utilice elementos de la comunidad wichí (instrumentos, ritmo y timbres) y el montaje tecnológico proveniente del exterior del grupo (lentes VR y edición para auriculares con holofonía), pueda funcionar conceptualmente como un umbral de significados, entendiendo a umbral como un espacio de transformación, sin fortalecer la subordinación de una cultura a la otra. Por lo tanto, desde el concepto de Benjamin (2003) sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, este arrebató del aura propio de lo virtual y que involucra la ausencia de los cuerpos que ejecutan los instrumentos, además de la centralidad que posee la visión de quien transita la obra, son los conceptos ideales a tratar como dispositivo artístico pensante.

Las artes trabajan muchas veces con estos límites, explorando y llegando al análisis semántico de los significados para poder traspasarlos, reponiendo la contingencia histórica de estos sentidos ya sedimentados. ¿Por qué atravesar las fronteras de lo posible?, ¿cómo interaccionan las partes?, ¿cuándo lo hacen y para qué? Son algunos de los interrogantes que guiaron esta tesina.

Objetivo General

- Componer una instalación sonora holofónica y visual de 360°, basada en el encuentro musical de referentes de la comunidad wichí en Nueva Pompeya, a través de las nuevas tecnologías aplicadas al arte.

Objetivos Específicos

- Incluir elementos temporales y tímbricos de la música wichí como campos de posibilidades propias de una configuración cultural en la puesta en práctica de la instalación *Tositek Wus: fronteras de lo posible*.
- Diseñar una composición particular que sume al imaginario colectivo una alternativa a la representación y que pueda comunicar las marcas sonoras propagadas en ámbitos privados.

Justificación

Las prácticas culturales de la etnia wichí de Misión Nueva Pompeya, han sido presentadas en los festivales folklóricos llamados *Festival de la Tradición* desde el año 2000, como un exotismo dentro del repertorio de lo nacional y establecido que involucra chacareras, zambas, gatos, escondidas, y malambos. Si bien este exotismo se exhibe con más fuerza a través del lenguaje corporal que musical, lo musical se presenta repetidas veces sobre la misma base rítmica y tímbrica sin importar quien fuese su intérprete o si su origen es de la comunidad wichí propiamente, el carácter esencial de su validez aparece si tan solo “suena a música indígena”.

A este respecto, Mariana Giordano (2004) ilustra históricamente cómo los misioneros franciscanos de propaganda Fide, a saber: militares, antropólogos y fotógrafos, han creado desde sus primeros viajes al territorio del Chaco, allá por el siglo XIV hasta la actualidad, imágenes sobre las comunidades indígenas a través de herramientas supuestamente objetivas, erigiendo un discurso sobre “el otro” basados en parámetros científicistas que trascienden y fundamentan prácticas de la diferencia hasta nuestros días. Retomaré pormenorizadamente este planteo un poco más adelante.

Ahora bien, eventualmente, suponemos que algunos de los parámetros de la música occidental (armonía, escalas, melodías y ritmos), como así también la ejecución de determinados instrumentos fue mediada por este vínculo caótico y *amansador*, objetivo y distante. Este sincretismo se acrecentó tras las distintas corrientes evangelizadoras que ocurrieron desde 1970 (Giordano, 2004).

En el *Festival de la Tradición*, estos accionares de reproducción de textos objetivistas refuerzan ideales sobre la identidad local, diferenciando los “nosotros” de los “otros”, empujando la trayectoria individual de los músicos locales wichí a la creación de

composiciones musicales que son oídas y ejecutadas con exclusividad en iglesias evangélicas de concurrencia wichí, conocidas como Iglesia Unida (Contini. 2015) e Iglesia de Adoración de Dios.

Una cuestión importante a distinguir a través de observaciones de campo, es que en primer lugar, la comunidad wichi desarrolla y difunde su música no religiosa (considerada tradicional) acompañada de representaciones de rituales ancestrales extremadamente estereotipados, exhibidos en este mismo *Festival de la tradición*, realizados en la escuela primaria de la localidad. Estas presentaciones procuran nivelar las prácticas culturales a una fiesta civil soberana, velando los acontecimientos que propagaron la iglesia y los militares pocas décadas atrás³. En segundo lugar, en contextos privados, cultos religiosos, existen recursos que sobreviven a la imposición occidental y reciben una marcada aceptación identitaria por parte de la comunidad.

La música religiosa busca renovarse tecnológicamente y si bien esto afecta a los timbres que emplean (bombo leguero, guitarras, bajo eléctrico, órgano eléctrico) está en constante crecimiento en cuanto a la propuesta de producción y composición, mientras que la no religiosa emplea los instrumentos tradicionales (pin pin, trompa y violín de cola de caballo) pero su nivel de contemplación en la comunidad continúa siendo bajo, se conserva como esencial y como próxima a su desaparición, no es un sonido cotidiano en las celebraciones religiosas por ello se la considera dentro del paisaje sonoro wichí pero de tipo no religiosa.

Asimismo, la macroforma empleada en el repertorio de ambas prácticas, tanto religiosa como no religiosa, responde a una estructura A-A-A, como una organización temporal constante en los elementos musicales, conservando una versión local (De Castro, 2006) que une a ambas expresiones bajo un elemento musical, como lo es el tiempo.

A continuación, quisiera tomar los aportes de Mariana Giordano (2004) para hacer mención al traspaso del discurso sobre el territorio chaqueño, que se sostiene hasta la

³ El Estado nacional se pronunció en Misión Nueva Pompeya durante el gobierno de Raúl Alfonsín. En aquella ocasión, el Ministro de Educación y Justicia de la Nación, Carlos Alconada Aramburu, reforzó la continuidad de la misión franciscana mediante la resolución N° 2663/85. La misma determinaba, entre otras cosas, en su artículo 1: "Que la fundación de la Misión (...) fue promovida por el Gobierno Nacional para posibilitar la evangelización de los indígenas y como expresión de la presencia nacional en los territorios del norte argentino (...) Que el edificio de la Misión es el más antiguo exponente de la arquitectura que subsiste en la Provincia del Chaco (...) Que la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos auspicia dicha declaratoria (...)" (Aramburu, 1985).

actualidad de modo imperante. Parafraseando a la investigadora, pasó de ser la tierra *hostil, desértica, vacía* a la *tierra prometida*. Este desplazamiento discursivo, con la mirada dirigida hacia un pretendido cambio "progresista", emerge primordialmente cuando militares y franciscanos son acompañados por algunos fotógrafos y apoyados por la tecnología de la cámara fotográfica, recientemente aplicada a investigaciones como "el ojo objetivo" de ver la realidad. Por consiguiente, las imágenes mostraban el "real" al que ellas remiten, convocando así a una interpretación determinada por el resultado al que se aspiraba. El discurso dogmático se apoya sobre un significado, este significado toma a menudo la figura de una causa: política, ética, religiosa. En otras palabras, pudiendo objetivar las cosas con los modernos medios de observación afines, instalan una visión que resulta productiva (en términos de productividad) y exitosa.

En este sentido, actores políticos logran a través de insistentes intentos y campañas estatales, con el pasar de los años, fluctuaciones de coyuntura y a costa de la desaparición de variadas comunidades, reducciones, explotación, torturas y demonización, someter al indígena chaqueño a empobrecidas y paupérrimas condiciones "laborales" que ofrecían en favor de la producción y el crecimiento de la nación.

El discurso que aún resuena e interviene hasta la actualidad sentencia la haraganería "propia" de la "raza". Incluso, dos de los conceptos que revisten particular importancia dentro de nuestra tradición cultural son los de "civilización" y "barbarie". Estas categorías sociales, propias del "proyecto civilizatorio" dentro de una historia circunscrita a nuestro proceso político nacional, se expandieron a las más diversas formas discursivas siendo categorías dadoras de sentido, con las cuales se impusieron formas de deber ser social, se justificaron las relaciones humanas concretas y fueron propiamente, universales ideológicos. El salvajismo, exotismo, la holgazanería e inferioridad son designaciones que se hallan fuertemente relacionadas a un rasgo cultural inamovible, objetivado o "demostrado" con históricas fotografías las cuales se montaron de manera estratégica para con el discurso. La fotografía aquí operaría como texto que aplica al discurso que se construyó sobre "el otro". Respecto de estas cuestiones, quisiera hacer otra observación: muchos de estos mencionados fotógrafos jamás pisaron el territorio chaqueño, de modo que presentaban imágenes de aborígenes de Chaco usando otras correspondientes a los Guaraníes de Paraguay. Varias de estas imágenes fueron montadas en estudios fotográficos. Esto, sencillamente, expuso no sólo la falta de veracidad/autenticidad de las mismas y, por tanto, el público conocimiento de sus

condiciones de producción, sino un evidente discurso racista que no dejaba permear las tan objetivas, y existentes, diferencias.

La categoría conceptual de *configuración cultural* (Grimson, 2012), presentada y abordada en el marco teórico, permite desestimar las fronteras culturales de las identitarias que naturalizan la desigualdad y el poder hegemónico que esconden las representaciones musicales impuestas como “propiamente wichí”. La cultura no representa un espacio fijo, transparente y homogéneo, sino un compuesto de heterogeneidades que interpelan, expanden, tematizan el espacio y el tiempo y así también al lenguaje sonoro.

En este contexto, la concepción más habitual de la música wichí se encuentra fuertemente condicionada por los estereotipos de los sectores dominantes de la sociedad, lo cual es un discurso histórico más que intencional. Dicha concepción la reconoce e identifica en el “Festival de la Tradición” evento que nace en un contexto neoliberal, en el que la comunidad presenta canciones rituales, utiliza vestimentas de ‘chaguar’ y se muestra con la mitad del cuerpo desnudo remitiendo a rituales ancestrales que jamás vivieron o experimentaron los propios sujetos que la conforman actualmente. En la mayoría de los casos, dichas escenas se montan con la implícita e inconsciente reproducción de un discurso histórico, movimientos que se asumen evidentes, donde el público que los ve asocia este espectáculo con un imaginario construido hegemónicamente sobre la comunidad, en este caso existe por un lado esa intención pero también está la de dar espacio y voces. Un intento desesperado por devolver lo que aún no se siente propio.

De esta manera, la cultura imaginada como homogeneidad genera consecuencias en el modo en el que las personas dan sentido a su experiencia cotidiana.

Por lo tanto, la propuesta enmarcada en un tipo de investigación *en artes* que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística (Borgdorff, 2007), pretende en tal sentido desdibujar los límites impuestos entre la cultura wichí y la sociedad hegemónica con la cual comparte el espacio, a través de una instalación artística que surgió del encuentro de Dalmacia Cuellar, representante de la iglesia unida, José Ledesma, docente de música wichí y ejecutor de estas canciones e instrumentos tradicionales, produciendo así una obra video sonora que utiliza las nuevas tecnologías aplicadas al arte para análisis y producción.

Antecedentes

Respecto a los antecedentes detectados relacionados con la presente investigación, desde un nivel práctico e internacional, podemos mencionar al proyecto “Amazonia” (2010) del músico y compositor Tato Taborda, en el cual se apela exclusivamente a la ópera. En este evento, se propone una trilogía de música, danza y teatro con la comunidad Yanomami de la amazonia en Brasil. Su interés fue lograr la fusión entre los sonidos de la selva y los sonidos producidos por los cantos de los *shamanes* de la comunidad. Se considera por lo tanto a este antecedente como una demostración de la manera de accionar en las fronteras identitarias de la comunidad sin modificar los intereses del grupo y ofreciendo un diálogo entre las prácticas de ambas culturas (indígena y hegemónica).

De esta manera, es posible favorecer la comprensión de las problemáticas culturales que sufren las comunidades no occidentales a través del contacto con otras condiciones de producción que se proporcionan en la interrelación con artistas de otras culturas.

La importancia del diseño y realización de una instalación sonora, abordando la temática planteada, como proyecto de investigación en artes, reside en estar pensada como una instalación que recoge los datos en el proceso de trabajo de campo, la obra en sí es el proceso, lo que los integrantes deciden otorgan como elementos para la obra. La etnografía como el canal de la información que corre por responsabilidad tanto del investigador como de los músicos participantes.

Por medio de búsquedas documentales tales de fuentes impresas como digitales, se ha encontrado a nivel nacional, la cantante salteña Silvia Barrios que aborda desde una perspectiva antropológica la construcción del sonido desde el replanteamiento de lo establecido. Buscando otros puntos de vista que impliquen la heterogeneidad y la participación en conjunto, el proyecto “Itiyuro” nace de la necesidad de recuperar la música silenciada por la iglesia en las comunidades wichi. Las canciones que almacenadas en un CD son la base de una puesta en escena que combina lenguajes de danza, animación, fotografía, teatro y video⁴. Las canciones son desarrolladas a partir de textos y melodías impregnadas en la cosmovisión y el mundo sonoro de la comunidad y el aporte de la música actual plagada de tecnología como base para una nueva aprehensión del público.

⁴ Silvia Barrios presentó Itiyuro, el jueves a las 21 en el Salón de actos del Pabellón Argentina de Ciudad Universitaria en 2013.

Fuente periodística: <http://vos.lavoz.com.ar/folclore/silvia-barrios-mestizaje-ha-sido-conflicto>

Un aporte que proviene del mundo audiovisual, del cine particularmente, es el documental A'Hutsaj, rito prohibido de Alejandro Arroz⁵. En este documental se puede rescatar la información sobre el contacto disímil entre las comunidades criollas y wichí. Se puede apreciar en esta pieza audiovisual expresiones musicales, si bien mediadas aún por cierta postura esencialista de las prácticas culturales wichí, se debería al motivo de la condena al presente que al igual que al pasado la realidad dura y desgarradora se repite para el pueblo wichí. Propone como un dispositivo pensante admitir esta tristeza y desesperanza para así llevarla hacia un cambio a nivel político social. El documental permite también reconocer la importancia de las voces y el canto en la comunidad como elemento constitutivo de la cultura sonora wichí.

A nivel local, se encuentra la base de datos realizada por el conjunto “Choss Pha'anté” donde graban un disco llamado de la misma manera que significa canciones de lejanos días o canciones de antes en idioma wichi. El cual se centra en la realización de una base de datos que contiene expresiones culturales, artísticas y religiosas de las comunidades indígenas de la región, Moqoit, Qom y Wichí. Según el proyecto, según los gestores y productores del disco material la intención es la de preservar la memoria ancestral de los pueblos originarios, reflejada a través de expresiones más representativas, citado textualmente, “aspira a aportar al enriquecimiento de un necesario diálogo cultural pluriétnico y plurilingüístico para la construcción de nuestra identidad nacional. En el norte de nuestro país se encuentran el mayor número de pueblos indígenas que sobreviven con sus culturas formas de expresiones artísticas ancestrales, las que aún no están enteramente valorizadas ni reconocidas”⁶. Estamos proponiendo rescatar no un pasado olvidado, sino un pasado vivo, expresiones que siempre estuvieron y están presentes en las tradiciones familiares, quienes supieron mantenerlas vivas a pesar de las prohibiciones religiosas, demonizadas por quienes desconocían y condenaron de esos cantos, de esa música ritual wichí considerada hoy en día tradicional.

Y por último, en este tipo de antecedentes a nivel obras precedentes, es importante sugerir la obra presentada en varias ocasiones y creada en el 2016, llamada Palo Santo, cosmogonía de la tierra sin mal⁷ para la cual fue necesario diseñar y realizar investigaciones

⁵ Alejandro Arroz es productor, guionista y director de cine argentino.

⁶ Ministerio de cultura de la Nación. Lanzamiento del proyecto. Recuperado de <https://www.cultura.gob.ar/noticias/se-lanzo-choss-phante-canciones-de-lejanos-dias/>

⁷ Obra seleccionada en el programa Escena Pública, del Ministerio de Cultura de la Nación.

previas sobre la cultura guaraní, qom y wichi, buscando patrones interpretativos del lenguaje y la naturaleza. En la producción de la misma participaron activamente Pía Hodko, artista visual de Misiones, Rocío Molina, compositora y productora de Corrientes, Laureano Quesada, artista combinado proveniente de la provincia de Formosa y quien escribe. En efecto, estas transdisciplinas fueron el condimento propicio para poner en práctica la investigación de Nueva Pompeya, por eso también, el músico e informante clave de la investigación aquí propuesta, Cornelio Calermo, fue invitado a grabar en la ciudad de Resistencia. Junto a Rocío Molina, grabaron las propuestas sonoras de cinco piezas para la instalación que irían junto a imágenes de video en 3d realizada previamente. La música y la imagen estaban guiados por conceptos de ciclos de vida representados con animales e imágenes de cielos de nacimientos, juventud, adultez y vejez. ⁸

En otros términos, para esta propuesta los dos aportes a nivel teórico pertenecen al campo de la antropología y corresponden a los trabajos de Miguel García: “El evangelismo wichí, de uno y del otro lado del límite étnico” (2002) y “Cuando la música popular se hace evangélica: cumbia, sanación y etnicidad en el Chaco” (2006).

Del primer estudio se considera la transformación y el rechazo que sufren los wichís sobre aspectos de su propia cultura a raíz de que la iglesia evangélica, la cual modificó el escenario político/religioso y presentó un nuevo tipo de sujeto en la vida cotidiana, tendiente a elaborar una nueva identidad en el endogrupo.

Del segundo, se recupera la apropiación de las tecnologías y del género musical, que utilizadas como estrategias de apertura y cierre de un límite étnico, transforma la propuesta de un grupo de la comunidad wichí en Formosa. El grupo denominado Cristo Vive se abre a la utilización de tecnologías de la música popular y del género musical llamado cumbia evangélica en la que se emplean sintetizadores, amplificadores, etc. Estas situaciones se consideran como condiciones de producción ajenas a la etnia y sin embargo irrumpen eficazmente en la escena musical regional.

Así también los estudios realizados por Venegas, Soler y Liska (2011) sobre la descorporeización de la danza *wichí* nos sirven de referencia para el estudio y análisis, ya que en esta compilación de fuentes sonoras y audiovisuales encontradas sobre el tema y no a partir de una experiencia etnográfica directa guían un producto estético desde la

⁸ Carpeta drive donde se puede ver el material de la obra y la obra presentada:
https://drive.google.com/drive/folders/1JB_kkaFhkYqEtOX2Gbx4ydgJcZOZBH59?usp=sharing

etnomusicología. Por lo tanto, los resultados que fueron escritos están basados íntegramente en el análisis musical de registros preexistentes y en las hipótesis de estudio que de éste se derivaron.

Marco teórico

El concepto clave de esta propuesta de investigación es el de “configuración cultural” propuesto por Alejandro Grimson (2012). Este concepto se caracteriza por poseer tres aspectos o dimensiones: a) campos de posibilidad donde conviven representaciones y prácticas posibles, y, representaciones y prácticas hegemónicas; b) una lógica de interrelación de las partes, en la que existen políticas de articulación de las heterogeneidades, con dispositivos que otorgan sentidos determinados a las partes que la conforman; c) una trama simbólica común que debe ser compartida por todos en algún tipo de lenguaje para poder interpretarla (Grimson, 2012).

Las configuraciones culturales permiten pensar las identificaciones y culturas como espacios simbólicos que pueden combinarse, hibridarse, etc. Se percibe como una heterogeneidad, una configuración contingente atravesada por el poder.

El poder más representativo de las configuraciones es el Estado, ya que es el organismo que legitima la desigualdad, establece la inclusión y se vincula con el territorio. Aunque también existen configuraciones culturales no nacionales que conviven con las nacionales y que se relacionan de maneras múltiples. Con un vínculo de ignorancia, como los movimientos estéticos transnacionales; con un vínculo de la parte al todo, las identidades étnicas o provinciales y las del vínculo extraterritorial como las sociedades diaspóricas, gitanos o judíos.

La configuración es aquí un marco compartido por actores enfrentados o distintivos con articulaciones complejas. Posibles, imposibles y hegemónicas. En cada espacio simbólico, los grupos pueden identificarse públicamente (de cierto modo y no de otros) y sus conflictos se despliegan también de un cierto modo. En consecuencia, una persona participa a la vez de diversas configuraciones. "El concepto de ‘configuración’ permite comprender la heterogeneidad de cada espacio específico con sus desigualdades y jerarquías propias, la multi posicionalidad de las personas en los mundos contemporáneos" (Grimson 2012: 197). Esta perspectiva de la cultura se relaciona con la problemática de las formas de presentación de la música wichí, en la cual los campos de posibilidad se perciben como coyunturas de

significación que configuran, de manera heterogénea una parcialidad histórica para la comunidad de Nueva Pompeya. Bajo un contexto neoliberal, el Estado con sus jurisdicciones, soberanías y ciudadanías, legitima el poder y la desigualdad de las configuraciones culturales de comunidades no nacionales que conviven con las nacionales. En otras palabras, no solo anula sino que impone clasificaciones sociales en el que se desarrolla el conflicto sociopolítico. “(...) el todo es la suma de las partes cuando las partes se ignoran entre sí” (Grandes 2007, en Grimson, 2012:174).

En cuanto a la lógica de interrelación de las partes, allí donde una jurisdicción estatal hace que se compartan espacios entre wichis y criollos, no hay una real experiencia social compartida. En contraposición a los deseos del Estado (intencionalidades estrictamente políticas y en clave de dominación) de homogeneizar la cultura, las prácticas cumplen con lo heterogéneo de la configuración: cada grupo significa, valora y jerarquiza sus propias diferencias de manera distinta.

Inexorablemente, para pensar la categoría de configuración cultural, entra en juego la de identificación. La identificación es una clasificación disponible, es una herramienta para sus miembros, para quienes la utilizan. Es un panorama, una categoría de pertenencia y configuración. Desde la disputa por un sentido de las categorías clasificatorias es una parte decisiva de los conflictos sociales. Por lo tanto la identificación según Grimson (2012) es un sentimiento de pertenencia respecto a un colectivo y a los agrupamientos en función de intereses comunes como definición de los actores sociales.

La propuesta de Grimson (2012) de desarticular la cultura de la identidad permite comprender una anomalía con la que se estudian las culturas. Una anomalía que habría que resolver desde la observación y el análisis de las categorías, pertenencias y configuraciones de la identificación.

La identidad podemos definirla como la percepción del espacio-tiempo. Mundos simbólicos diferentes ponen un “lenguaje silencioso” y “dimensiones ocultas” de una comunidad que participa de un horizonte y una expectativa en común. Las tramas de significación se tejen en una multiplicidad de códigos comunicativos. Estos códigos comunicativos, dialogan a nivel formal en los tiempos y los timbres, que provienen también a su vez de varias percepciones, algunas entrelazadas y otras enredadas.

Existen “llaves” estratégicas que pueden ser las que abran las cajas negras de la configuración cultural, pero: ¿cuáles son estas llaves?

La iglesia en su denominación de “Unida” es una categoría de identificación porque es polisémica y es actuada de modo diverso. No son convergentes en cualquier parte, sino en esa práctica, es ese ritual.

La identificación es una clasificación disponible, es una herramienta para sus miembros, para quienes la utilizan. Es un panorama, una categoría de pertenencia y configuración. Desde la disputa por un sentido de las categorías clasificatorias es una parte decisiva de los conflictos sociales. Por lo tanto la identificación según Grimson (2012) es un sentimiento de pertenencia respecto a un colectivo y a los agrupamientos en función de intereses comunes como definición de los actores sociales.

Compartir un territorio desde la diferencia y el conflicto marca una frontera profunda para las identidades. Pero así también la frontera se divide para con las prácticas, inclusive dentro de una clasificación identitaria como ser parte de un mismo pueblo, de una comunidad, de una congregación religiosa. Una práctica que separa los significados y los regímenes de articulación de los significados. Entonces se configuran en las identidades espacios y regímenes de sentido.

Pueden los miembros de una misma comunidad como en este caso la wichí, pertenecer a distintos grupos de prácticas religiosas. Es el caso de la propuesta artística presente, ambos miembros se congregan en diferentes tradiciones religiosas y por lo tanto practican distintas composiciones musicales en función de la congregación en la que participan.

La frontera religioso/no religioso, en las formas de presentación de la música wichí con sus significados y fines, son el resultado de acciones institucionales específicas. Las rogativas (pedir por cosechas, la salud, la fecundidad de sus animales, etc.), las curativas y la música practicada por los shamanes, se relegaron a fines del siglo XX a los festivales que celebran la fundación de un pueblo civil y religioso promulgado por la Iglesia católica.

Por otro lado, bajo una trama simbólica común, tiene lugar en el caso aquí propuesto, el lenguaje sonoro. Los signos musicales que comparten la comunidad wichí y la sociedad hegemónica se relaciona con los campos de posibilidad en los que se posiciona el intérprete musical wichí; el cual, habilita (o imposibilita) esa lógica de interrelación de las partes heterogéneas y hegemónicas según los intereses particulares de los agentes participantes.

Otra de las categorías relevantes en este proyecto es la de música reconfigurada. Las variables de la música que se toman en cuenta para la composición van más allá de la música

occidental folklórica, y manifiestan dos dimensiones sonoras tematizadas por este tipo de estudios: el timbre y el tiempo (De Castro, 2008). Dichas dimensiones han sido ampliadas por la vanguardia de principios de siglo XX donde el uso del timbre y los avances tecnológicos sentaron las bases para el análisis del sonido como un todo constituido por partes que como fenómenos físicos cambiaron el modo de percibir el lenguaje musical (música atonal).

Sin negar las características comunes que existen entre diversos conjuntos de signos musicales (hegemónicos e indígenas), la música wichí denota estructuras macroformales: A-A-A. Las mismas determinan la repetición constante de la estructura musical (el comienzo, el medio y el final son iguales) y están relacionadas con la temporalidad. Así, si hay diferencias en algunas características del sonido además del tiempo, también las hay referidas al timbre. Estas diferencias se pueden interpretar como propias de la resistencia (Herrera, 2014).

Otra categoría conceptual interesante que tiene lugar dentro de la categoría de cultura, es el concepto de texto propuesto por Lotman (2003) en su libro “Semiótica y concepto de texto”. El mismo es considerado un complejo dispositivo capaz de recibir y guardar varios códigos, como así también de transferir los mensajes recibidos y generar nuevos mensajes. Su funcionamiento se explicaría a través de la semiótica por ser una conjunción de textos diversamente estructurados dentro de los límites de una formación textual (las que dirigen en la estructura de la lengua). El autor trata a los textos como dispositivos políglotas que son tomados de varios textos, que debe verlos como enunciados dobles. Desde la semiótica de la cultura, el texto artístico es una codificación doble de los textos en donde además se unen más textos o fórmulas, es una recodificación, es un material multivocal que adquiere una unidad dentro del discurso. Una obra de instalación video sonora utiliza elementos rituales de otros textos previos, acompañados de la traducción de otros subtextos diversamente estructurados como la utilización de ciertos instrumentos o ciertas canciones al lenguaje musical y sonoro y al lenguaje visual. Se “duplican” semióticamente. Transmite gestos, actos, palabras, sonidos y la música misma.

La semiótica de la cultura es para Lotman (2003) una disciplina que examina la interacción de los sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad de políglotismo cultural y semiótico.

Los conceptos históricos que responden a través de un corpus imaginario y de textos de representación visual al discurso sobre el indígena wichí presentado por Mariana Giordano

(2004) en “Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño”, a través de varios capítulos nos proporciona el documento discursivo por el cual se vinculó forzosamente a una identidad nacionalmente al indígena wichí.

El contacto con el indígena fue una historia repetida donde se buscaba tal hecho para beneficio del “blanco” en el avance sobre los territorios nacionales. La mirada de civilización estaba vinculada fuertemente a la de exterminio. La reducción fue históricamente considerada el método militar por excelencia, la solución para “el problema” de avance sobre la frontera indígena. Este era un tipo de imaginario, sobre todo el militar, había otros, como el franciscano. Este último presentaba particularmente al wichí con un discurso compasivo y proteccionista (el sentimiento de superioridad genera sin dudas un comportamiento proteccionista), relegando a la comunidad a una especie de criaturas inocentes y sin capacidad para el desarrollo de una tarea cultural de importancia.

Es fundamental para la realización de pasos firmes que tienen que ver con la fundamentación de este proyecto el preguntarse: ¿Desde qué paradigmas se fueron vinculando los agentes que en esta obra de una u otra manera generan significados?.

La importancia de la historia reside no solo románticamente en no repetirla sino también en la de saber situarnos en ella. La historia corre el riesgo de pisar en falso y repetirse una y otra vez si no nos comprometemos en un proceso de crítica de nosotros mismos, de críticas de nuestro propio lenguaje. Es una actitud de reflexividad, y un sujeto, por revolucionario que se pretenda, si no se plantea la cuestión del lugar desde donde habla y desde dónde hablan los otros, es un revolucionario desde el exterior con una actitud decorativa, en este caso, de quien emite una obra. Por lo tanto hay elementos tecnológicos y de carácter principal que evidencian esta postura sine qua non. Como el tipo de plano del video y del modo de uso del mismo en la instalación a través de los lentes VR que están de modo centralizado, remitiendo al discurso etnocentrista que nos atraviesa históricamente.

Finalmente, el concepto de instalación resulta decisivo en esta propuesta, ya que, incorpora la temporalidad en el espacio, diferenciándose del elemento musical medible temporalmente. Por lo tanto, este concepto nos compromete de una manera política y consciente sobre *Tositek wus*.

El término instalación apareció por primera vez en el arte cuando Dan Flavin lo utilizó para sus obras con piezas de neón en 1967, con lo cual el artista escenificó espacios que entonces se convirtieron en obras de arte. Luego, en 1971 el artista y músico Max Neuhaus

acuñó el término “instalación sonora”, para referirse a sus creaciones concebidas para ser insertadas en el tiempo del espacio y no en el tiempo musical.

La instalación se convierte en una disciplina expandida dentro de las Artes Visuales cuando a ésta se le añade el sonido. En este caso el elemento sonoro es parte del objeto, puede estar relacionado con el espacio a situarse o bien puede ser completamente ajeno a éste. La posibilidad es también una variante dentro de la obra. Al sumar un elemento que tiene un lenguaje esencialmente ajeno al campo visual -como el sonoro- se crea una conexión entre el sentido de la vista y el sentido del oído. La experiencia del espacio arquitectónico se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integral, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva del espacio (Krauss, 1979). Teniendo en cuenta esto último, es la obra que relacionada al espacio de contemplación, transforma y se deja transformar .

En cuanto a instalación política, concepto propuesto por Boris Groys (2009), podemos considerarla como el vínculo con la investigación. Descreemos de la inocencia en las elecciones. La obra de arte, considerada como mercancía, se produce y se exhibe para quienes no son coleccionistas. Su duración aproximada es de quince minutos, y no es posible querer llevársela, por lo tanto es una experiencia efímera aunque reproducible. Se acerca más a la cultura de masas que a la investigativa. No hay diferencia aquí ontológica entre producir arte y mostrarlo. Si bien hay intervención el material deja rastros, es icónico y el haberlo producido interfirió como interfiere un etnógrafo en una tribu. No está exento del escenario producido.

Existe una diferencia entre exhibición estándar e instalación artística. En la instalación a diferencia de la exposición no circula sino que fija lo que usualmente circula. Cambia el rol y la función del espacio de exhibición. El soporte de la instalación es el espacio mismo, virtualizado o fusionándose con el mismo. Transforma el espacio público, vacío y neutral en una obra de arte individual e invita al usuario a experimentar la inmersión a ese espacio. La instalación política artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual hacia el espacio mismo de exhibición. Parafraseando a Boris (2009) desde el punto de vista de la libertad considerándola la posibilidad de tomar decisiones privadas y soberanas de la práctica social, como el consumo personal, la inversión del propio dinero o elegir una religión, en el campo político existe la libertad de expresión. Desde esta perspectiva, la libertad de producción estética se presenta como la soberanía

incondicional y sin responsabilidad pública a diferencia de la libertad de la curaduría que es institucional, condicionada y públicamente responsable.

Por lo tanto, la instalación es la forma que da la artista como posibilidad de democratizar su arte, asumir responsabilidad propia en coproducción con miembros de una comunidad a la cual se le ha negado su autonomía. Y la función del arte es también un poco esto, hacer visible realidades que generalmente se pasan por alto.

Metodología

En la investigación utilizamos metodologías cualitativas, dentro de ellas la etnografía. El método etnográfico es designado por algunos autores como estudios o investigaciones de campo (Sautu, 2003:77), su propósito es estudiar la vida social y cultural de una comunidad, vecindario, grupos humanos lo más naturalmente posible y en profundidad. Este método recrea las prácticas sociales, creencias, conocimientos, y pautas de comportamiento en una sociedad o comunidad. Su preocupación por el contexto cultural lo distingue de otros métodos que también utilizan las técnicas de trabajo de campo. Se recurrió a la observación participante donde el investigador “abandona su posición sociocentrista y etnocentrista frente al entorno que reside” (Restrepo, 2011:13) y del que se estima la herramienta clave para comprender los hechos que suceden. La misma contiene dos actividades principales tales como “(...) observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población” (Guber, 2011:57).

Por otro lado, también se utilizó la entrevista etnográfica, ya que la misma concede acceso a las percepciones y valoraciones sobre elementos utilizados en la música wichí en contextos cotidianos, religiosos y no religiosos. Para este momento la residencia en el lugar estaba naturalizada y la observación participante contó con otra herramienta particular: la matriz de observación. Ésta perfila prioridades y pertinencias para la recolección de datos, la descripción de los saberes, artes y oficios en contextos exclusivamente religiosos de la comunidad wichí en Misión Nueva Pompeya. En otras palabras, “introduce una agenda de trabajo y una especie de lente en la obtención de ciertos datos” (Restrepo, 2011:15) con lo cual es un momento recomendable para el registro audiovisual y sonoro.

La creación de un espacio estético, que a través de la obtención de paisajes sonoros provenientes del trabajo de campo, y su intervención mediante la manipulación sobre el espacio generó inflexiones en las fronteras que dividen y ficcionaliza las operaciones

discursivas de la comunidad. La etnografía como origen del material funciona aquí como la forma tradicional de obtener datos etnocentristas pero con el fin de ser utilizados con otro discurso pretencioso pero de una índole compositiva intercultural, comunitaria, generando así una interacción particular, de importancia para los músicos de la localidad como para la metodología de una obra conceptual que apunta al proceso creativo.

La investigación en arte funciona como un espacio de experimentación, no sólo de elementos formales artísticos, sino también de prácticas culturales que puedan trascender las fronteras impuestas por la sociedades en disímil recursos de poder. Se espera que la instalación sonora funcione como un canal de la información obtenida a lo largo del proceso de análisis y producción de obra, mediante la utilización de elementos sonoros de ritmos, timbres y cantos se transfiere la práctica de un contexto religioso de la comunidad wichí, no considerado artístico, a un contexto externo considerado un hecho artístico. La investigación en artes puede convertirse también en lugar de reflexión, comprensión y transgresión de lo impuesto. Un comienzo para el cuestionamiento sobre los modos de representación cultural dominantes en la localidad de Nueva Pompeya.

Según López Cano (2014) en la investigación en artes, el elemento sustancial es el cuaderno de campo. Se trata de un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación. Se divide en diferentes secciones o clases de información: tanto registros, como notas y reflexiones de campo que buscan recrear lo observado.

Desde la observación participante el material recogido a través de la herramienta de registro audiovisual y sonoro conjuntamente al informante clave, amigo y compositor musical Cornelio Calermo, que viene trabajando conmigo para otras obras durante este largo proceso. Grabó la música para Palo Santo, cosmogonía de la tierra sin mal⁹ y formó parte del soundtrack de Takfwaj, la película¹⁰.

Tal decisión se corresponde con la categoría conceptual de la lógica de interrelación de las partes (Grimson, 2012). Al pertenecer a la comunidad wichí y ser músico reconocido de la zona, dicho informante cumple con las características de conocimientos compartidos

⁹ Página de facebook. [Palo Santo, instalación inmersiva](https://www.facebook.com/palosanto.instalacion).

Recuperado de <https://www.facebook.com/palosanto.instalacion>

¹⁰ Página de facebook. [Takfwaj, La película](https://www.facebook.com/pages/category/Movie/Takfwaj-La-pelicula-2105654606380843/). Recuperado de <https://www.facebook.com/pages/category/Movie/Takfwaj-La-pelicula-2105654606380843/>

–entre tesista y músicos wichí- para la propuesta de vinculación entre tecnologías y músicas como también conocimiento de la utilización de software de registro y edición sonora.

La metodología para la realización tiene una diferencia notoria en comparación a la metodología de la investigación, tienen objetivos variados y de alguna manera debíamos unificarlos, más aún en la idea de que el arte transmite conocimiento, volverlos uno o por fin muchos. Por este motivo, fue de gran importancia realizar un relevamiento exhaustivo de los materiales sonoros que se divulgan por la red, por investigaciones y por lo que más nos interesaba, *El festival de la Tradición* llevado a cabo en la localidad de Nueva Pompeya. Evidentemente, este corpus diverso aún no se sostendría por sí mismo, ya que nos faltaba la música evangélica que desde mi experiencia en la localidad había escuchado por dos años y del cual no lograba acceder a esos registros sonoros por un obstáculo cultural.

En consecuencia, la metodología para desarrollar el análisis sobre esta cuestión se afirmó a partir de la confluencia de abordajes distintos: el del discurso de la imagen y el de producción sonora. En particular, por el lado teórico se privilegiaron aquellos autores que se han dedicado especialmente al estudio de comunidades indígenas argentinas. Haber incursionado, entonces, en los aportes que han realizado Mariana Giordano (2004) Miguel García (1996, 2005), Orlando Sánchez (2015), y que fue decisivo para profundizar especialmente el estudio de una de las comunidades chaquenses, en este caso, los wichí. Además, resultó operativo contar con las conceptualizaciones realizadas por Alejandro Grimson (2000, 2005) para articular el desarrollo del trabajo entre crítica a teorías de identidad, discurso sobre el imaginario.

SEGUNDA PARTE

Tositek wus: fronteras de lo posible

Tositek wus significa, en lengua wichí, persona que ejerce un trabajo como músico dentro de la comunidad¹¹. En este trabajo investigativo se denominará con este nombre a la obra instalativa que se compone por sonido holofónico y se visualiza por medio de lentes VR. *Tositek wus: fronteras de lo posible* es una obra instalativa que configura paisaje sonoro con música wichí, técnicamente virtualizado y combinado a través de herramientas de las tecnologías aplicadas al arte. Tanto el material sonoro como el de video 360° fueron grabados en la Misión Franciscana de Misión Nueva Pompeya y en el Paraje Pozo del Sapo de la misma localidad en octubre de 2019. Ésta es una propuesta artística investigativa que propone simultaneidades sonoras pertenecientes a marcas sonoras presentes en la música wichí, sonidos de la iglesia evangélica Unida, música tradicional wichí y del paisaje sonoro del Paraje Pozo del Sapo. El modo en que se realizó esta obra comprende varios procesos que serán descritos a continuación.

La inquietud por la comunidad wichí y mis primeras aproximaciones comenzaron a los 7 (siete) años de edad. Mi madre era maestra y directora de la escuela 1.006 del paraje Nuevo, a la cual me llevaba a que continúe la primaria en ese establecimiento. A este mismo lugar asistían niños y adolescentes wichí en su mayoría y una minoría de criollos pero que no frecuentaban la zona urbana del pueblo. El aumento de la demografía provocó que el Barrio Nuevo esté actualmente dentro de la zona urbana, aunque el contacto entre wichis y criollos continúa siendo impensable para muchas actividades.

Lo que comenzó como una niña que asistía a un establecimiento escolar con el que no compartía ninguna característica de tipo social y cultural, fue la llave inicial para comprender por experiencia propia la discriminación y la violencia con la que se manejaba el sector urbanizado y catalogado de “blanco” para con la comunidad.

Compañeros que no hablan tu idioma, creencias que rozaban la incongruencia, mitos de dioses impronunciables, espacios de recolección de alimentos considerados comunitarios y sagrados que para quienes los ignorábamos no eran más que un monte “vacío”. El idioma, los significados y prácticas que aprendí fueron llenando ese vacío y disolviendo de forma activa las fronteras de lo posible.

¹¹ Nota de cuaderno de campo que realizamos para esta tesina.

Las fronteras de lo posible se habilitan en intersecciones peculiares. La misma historia humana pensada desde la dinámica de los intercambios. También los conflictos son procesos de comunicación que proponen un código compartido. Se presentan como una percepción del espacio tiempo compartido. Así sean mundos simbólicos diferentes, ponen un lenguaje silencioso y dimensiones ocultas.

Las tramas de significación se tejen en una multiplicidad de códigos compartidos. Por lo que es posible la vinculación en la obra de tiempos y timbres que son de mundos religiosos diferentes pero que se presentan como una frontera posible de combinar. Se articulan relaciones de producción con relaciones de significación.

La esencia y lo esencial en la iglesia unida

Descripción del contexto

La iglesia evangélica Unida Argentina es una organización de indígenas evangélicos que se unieron mediante la adhesión de varias iglesias y congregaciones de los asentamientos de comunidades aborígenes de las provincias de Chaco y Formosa que antes eran filiales de iglesias no indígenas (Sánchez. 15:20)

Desde la Junta Unida de las Misiones (JUM), la Iglesia Unida, la fundación del buen Pastor, la Iglesia Bautista y el Instituto Superior de Educación Teológica, se llevó a cabo cerca de los años 1983 y 1984 una capacitación con impartición de cursos de música para jóvenes. Había llegado a la iglesia a sus años de conformación una crisis espiritual, por ello, era necesario formar a sus líderes. La crisis estaba asociada a una crisis idiomática, la palabra de un dios universal debía ser pronunciada en castellano y en idiomas indígenas (Sánchez. 15:27)

Las primeras recolecciones de información sobre la celebración de la iglesia Unida las llevé a cabo en el año 2016 y 2017. Tuve un acercamiento a dos iglesias, la primera en el Paraje Pozo del Sapo que se encuentra a 7km aproximadamente de la zona urbanizada de Misión Nueva Pompeya, denominada Iglesia Unida por las comunidades indígenas; la segunda, se encuentra ubicada en el Paraje Dos Viviendas a unos 4 kms hacia el norte del pueblo, denominada Iglesia de Adoración a Dios y perteneciente a la tradición anglicana. La primera es considerada del tipo menos ortodoxa por la comunidad misma y la que permite

penetrar de una manera menos homogénea la vivencia de lo divino, así también es la que más adeptos reúne y surge de la tradición pentecostal.

La celebración de la iglesia Unida del paraje pozo del sapo, se semi estructura de la siguiente manera: La importancia primordial es la adoración a dios.

- 1) Se predica y alaban palabras de la biblia traducidas al wichi.
- 2) Himno de adoración a dios.
- 3) Himno de gloria.
- 4) Testimonios y agradecimientos.

El orden varía según el tipo de celebración las cuales son: cumpleaños (los más importantes) curaciones y casamientos. El culto comienza cerca de las 9am y termina a las 15 o 17 horas. Cerca de 6 a 7 horas de culto. A diferencia de las celebraciones evangélicas criollas, el pastor no ocupa el lugar central, son los músicos quienes van guiando las partes de relevancia de la celebración. Hay un cuerpo de baile que se viste con atuendos blancos y retazos de colores que generan movimiento en las prendas. El cuerpo de baile aparece en la mitad de la celebración y bailan de manera catártica en el centro del espacio de culto. También hay fieles que aportan sus testimonios y enseñanzas a los más jóvenes y quienes piden orar en conjunto por el bien de la comunidad. La gracia de dios se expresa de forma corporal en ambas iglesias, lo que varía a nivel formal son los tipos de instrumentos que utilizan y las composiciones de los himnos.

Gráfico comparativo entre Iglesia Unida y entre Iglesia de Adoración a Dios.

Variantes / Iglesias	Iglesia Unida	I. de Adoración a Dios
Instrumentos	Analógicos: bombo, guitarras y panderetas	Eléctricos: micrófonos, teclado eléctrico.
Papel de los músicos	Acompañan y guían el culto.	Papel central. Dirige toda la celebración.
Corporalidad y vestuario	Aparece en la mitad del culto. Algunos bailan. El vestuario determina quienes bailan.	Puede o no aparecer. Todos bailan. No importa el vestuario.
Composiciones	Himnos de gloria, Himnos de adoración.	Himnos de adoración. Testimonios cantados.
Espacio de celebración	Adentro	Afuera
Horas de celebración	Diurno: de 9 am a 15/17 hs.	Nocturno: de 20 pm a 00 hs

En ambas celebraciones encontramos un elemento unificador musical, el tiempo. Por lo que es la principal trama simbólica común que se utilizó en la composición de *Tositok Wus*. Para la instalación se convocó a Dalmacia Cuellar perteneciente y representante de la Iglesia Unida debido a que utiliza el instrumento analógico “Bombo” que resulta un elemento potencial para el tiempo en la estructura sonora de la instalación.

Paisaje sonoro

Este concepto introducido por Schafer (1977) explica la orientación que tiene quienes oyen, los oyentes hacia la vida contemporánea, constante y cotidiana, donde uno no distingue claramente ya que también está relacionado con la contaminación diaria que recibe nuestro oído. Con este concepto propone al oyente como el tercer elemento sonoro, como en una cadena de significantes, está el sonido, el espacio y quien lo oye, además de esto introduce otros dos conceptos más que se derivan de éste y son el silencio y el ruido.

Las iglesias y bibliotecas de la Misión, fueron espacios físicos donde efectuamos la grabación. La primacía del silencio en ambos los convierte en los espacios más silenciosos dentro de la urbe, en este texto considerado un silencio no físico sino figuradamente. Por lo tanto, ese fue el único espacio al que accedimos a grabar los instrumentos sonoros y de video. En cambio, en el Paraje Pozo del Sapo, hay ausencias de fuentes sonoras contaminantes de importancia por lo que consideramos grabar sonidos ambientes en los caminos del Paraje. Por otro lado, el silencio podría también estar pronunciado sobre señales de música de instrumentos tradicionales, sonidos que estamos adiestrados a ignorar.

El ruido en cambio, lo considera Schafer (1977) como cualquier señal sonora indeseada, por lo que vuelve al concepto algo ambiguo y relativo.

En la interrelación de los seres humanos con su entorno y los sonidos que de él emanan, emergen sistemas comunicativos no verbales, que llevan consigo mensajes, signos y sistemas de signos, con contenido cultural que frente a acontecimientos de la vida cotidiana y a la vida histórica marcan límites de escucha, silencian o se interponen como preferencias en un abanico musical. Frente a esta situación, M. Schafer dice al categorizar el paisaje sonoro, como a “un sonido comunitario que es único y posee cualidades que lo hacen especialmente destacado ó identificado por la gente en dicha comunidad” (1977: 10) podría decirse eso de la música wichí que aunque no la fortalece para con los Festivales que celebran fiestas civiles, son identitarias y se configuran culturalmente en la cotidianeidad del paisaje sonoro de la localidad.

El Festival de la Tradición

Rotando perspectivas múltiples para saber cómo se estructuran los poderes de los diferentes agentes en coyunturas, advertimos que los modos en que se identifica una persona

con una práctica dan indicios de una distribución desigual del poder. Significados de la experiencia social compartida, significadas de manera relevante y diversa.

El peso de la totalidad cayendo sobre un festival como el de la Tradición en Nueva Pompeya, es también así un modelo de tradición practicada de forma totalitaria y es una categoría de texto y de identidad.

Si bien vivimos en interacciones culturales y nos constituimos en diálogo y tensión con la diferencia, en relación con el poder, con hegemonías múltiples, heterotópicas y heterocronías, es lo simbólico lo que constituye lo sociopolítico. Por lo que los intereses no siempre son objetivables, ya que también están culturalmente instituidos. Es lo político lo que se articula contingentemente en intereses situacionales.

A diferencia de las relaciones de producción que se manifiestan en el festival de la Tradición, las relaciones de significación propuestas en *Tositek wus* se instituyen a partir de encuentros complejos entre historias culturales y proyectos productivos.

La diferencia sustancial de la instalación no es “hacer público” una escena sino “poner en común” como posibilidad de comunicación desde el contacto y la comprensión. Puede definirse contacto como la interacción, presencial o virtual, en donde los significantes no indican nada sobre los significados. Vinculándose con una configuración de alteridad cultural se produce un contacto. Aunque si se desconocen las tramas simbólicas la comprensión es nula. Así haya mucho contacto, si el desconocimiento sobre el otro prevalece, no hay comprensión. En este caso nos pondremos en favor del conocimiento como la capacidad, la habilidad de mantener un horizonte previsible. Así también la comprensión parcial no involucra a la comunicación, hay incertidumbres que vuelven la comprensión un espacio de arenas movedizas. Las acciones son poderes históricamente situados por lo que la interpretación de las imbricaciones culturales son un vínculo entre luchas de conceptos.

Si uno es wichí no es criollo, si uno es criollo no es wichí. Grimson (2012) propone justamente las culturas como una fórmula donde uno adopta heterogeneidades, donde no es necesario acudir a las exclusividades. Aunque, de todos modos, hay conceptos y categorías lingüísticas híbridas que generan un cierto orden a las fronteras, como indioamericano o músicos indígenas. Es preciso distinguir los usos comunes y prácticos de sus términos en universos distintos. Existen en las identidades una multi posicionalidad en los mundos contemporáneos. Poder ser músico en variados escenarios sosteniendo culturalmente una

imaginación sentimental y política de la comunidad wichí puede significar seguir definiéndose como músico.

En un mundo globalizado no se pueden delimitar las tramas simbólicas de la cultura. Las personas no están encerradas en lugares y formas de pensar. Existe un cosmopolitismo y también existen espacios simbólicos dentro los cuales esas diferencias adquieren, o no, sentidos mutuamente comprensibles.

Las conceptualizaciones de la heterogeneidad cultural se imbrican con determinadas opciones políticas. Las heterogeneidades desestabilizan la totalidad. Existe una confluencia perversa entre la perspectiva neoliberal como estrategia de cambios sociales excluyente en diferentes zonas y el multiculturalismo neoliberal que permite la constante hegemonía.

En América Latina, en cada país se sedimentaron de maneras diferentes los procesos históricos complejos, como la crisis del año 2001, la crisis económica, la toma de fábricas, los espacios de autogestión cultural son algunos de los elementos del contexto histórico en el cual se da inicio este *Festival de la tradición*. Cuando hay crisis de los proyectos nacionales y de los Estados, cambian las condiciones de las disputas simbólicas y los movimientos culturales. De esta manera se hicieron factibles ciertas dinámicas de la hegemonía y se imposibilitaron otras.

Allí donde las partes no se ignoran completamente entre sí, donde integran una configuración dentro de dicho evento, se posicionan desde un proceso de constitución de la hegemonía, considerada un espacio de conflicto, una coacción de los movimientos subalternos a actuar dentro de un espacio posible.

El Festival de la Tradición comienza en Misión Nueva Pompeya en el año 2000, de la mano de dos docentes de la escuela central San Marcelino Champagnat n°562, Mirta Hidalgo y Kuky Gimenez. Progresivamente fueron vinculando otras instituciones como escuelas de danza folclóricas y el grupo de danza del Paraje Pozo del Sapo donde se encuentra la escuela Cacique Francisco Supaz. A lo largo de los años, este festival se pronunció en la localidad como una de las fiestas más importantes de la zona por la convocatoria que tiene para con los músicos regionales más aún de la música folklórica que es del género más consumido entre los pobladores. Los músicos de la comunidad wichí no suelen participar (según anotaciones de campo) con los conjuntos que proponen desde la comunidad pero sí hemos presenciado la participación de algunos de sus miembros en conjuntos folklóricos criollos. Es el caso de Eliano Ledesma y Cornelio Calermo, ellos participan tanto de conjuntos evangélicos wichí

como de grupos folklóricos criollos pero en el primer caso no les es posible presentarse públicamente en este tipo de festividades que promueven la idea de lo tradicional. En cambio a través de los conjuntos de música folklórica tienen una amplia convocatoria por sus habilidades y talentos musicales.

La obra desde el encuentro

A partir de este momento se definirá a la obra *Tositek wus: fronteras de lo posible* como texto artístico. Entre el auditorio y la tradición cultural, nos dice Lotman (2003), el texto cumple la función de memoria cultural colectiva. Se enriquece ininterrumpidamente y se actualiza en algunos aspectos de la información depositada. Puede tomar algunos y olvidar otros rasgos u olvidarse de todos completamente. Con este papel de mediador ayuda a actualizar también al oyente, al usuario, lo orienta a percibir desde un vínculo con la construcción el meta texto en sí. En esta reactualización en quien lo observe tendrá su grado de autonomía y de metáfora puesto que presenta un contexto y se muestra como esa parte del todo que lo antecede. Puesto que el arte es el lugar de la memoria y de las emociones, parafraseando a Barei (2005), el texto artístico es un organismo heterogéneo, un ensamble que se vuelve legible y se manifiesta como un dispositivo pensante ya que incorpora un conjunto de modelos de la realidad. Es un ensamble que puede hacer observar la posición de los sujetos, las operaciones transversales de los lenguajes, la tensión de las semiósferas, es una configuración migrante que determina el texto artístico hacia adentro, en su jerarquía, su orden dentro de la entropía que propone la creación y hacia afuera, hacia el contexto en relación con otros textos, con historia de otras organizaciones culturales.

Estas yuxtaposiciones se manifestaron en el encuentro que realizamos en octubre del año 2019. Al momento de grabar, se les solicitó a Dalmacia Cuellar (referente de la Iglesia Unida) y a José Ledesma (docente de música wichí del colegio secundario Cacique Francisco Supaz y músico de la iglesia católica) que seleccionen las primeras canciones que aprendieron desde una perspectiva de su vida privada, para cantarlas y tocarlas. Seguidamente, que lo hagan con canciones más importantes de su congregación, y por

último, que traten de dialogar musicalmente en conjunto con ciertas directivas por parte de quien ahora escribe.

Nos reunimos a grabar sonidos y filmar durante tres días, desde el 7 al 9 de Octubre de 2019, en la localidad de Misión Nueva Pompeya (pueblo del impenetrable chaqueño) específicamente en el edificio la Misión, el cual tiene una sala llamada el sótano. La misma, es de gran importancia política para quienes producían o participaban en las ligas agrarias en los años 60. En la actualidad, es una sala cuyo proyecto es ser un espacio de exposición de fotos de los Frailes de propaganda Fide junto a sus proyectos civilizadores para con los miembros de la comunidad wichí de ese momento. Una especie de museo fotográfico de la labor cristiana en el pueblo.

El edificio de La Misión se encuentra históricamente atravesado por una disputa institucional entre la iglesia y el municipio, actualmente están a cargo del lugar los hermanos Maristas y la iglesia católica, aunque un sector está destinado a ser una biblioteca pública y es accesible para realizar proyectos teatrales o eventos de mediana magnitud.

En esos tres días de grabación, logramos manejar cierto grado de intensidad y así también tuvimos momentos de pensamiento compartido para reflexionar sobre lo que hacíamos. Estuvimos a la espera de respuestas de un lado y del otro sin saber con exactitud si las teníamos. Por lo tanto, partimos por contar cómo nos sentíamos. Qué nos hacía sentir lo que hacía uno u otro. Concordamos solo en la idea de que no era una celebración religiosa, que era para otra cosa y que en algunos casos, sobre todo a Dalmacia le preocupaba ofender al mismísimo Dios con toda esa falta de sacralidad para con la práctica, mucha experimentación para ser obra divina. De todas maneras, volvíamos al otro día a continuar grabando.

Con el objetivo de lograr una continuidad con lo visual, solicité que vistan la misma ropa por tres días. A pesar de que sabíamos que podía resultar ofensivo para alguien y con una disfuncional culpa nos volvíamos a reunir. Nos consolamos con palabras de José quien veía esta obra casi como una esperanza, alegrándose de haber realizado algo nuevo o por lo menos novedoso. Algo nos unía al salir del edificio cada día. Como partes de un clan, quizás sea una sensación demasiado subjetiva pero algo hacía que volvamos al otro día, ellos en bici a las 9 de la mañana recorriendo distancias de 4 km del pueblo, Dalmacia de un poco más de 7 km, atravesando el Paraje para ir a experimentar el pedido casi indecente de ir a grabar música.

Configuración cultural

En esta experiencia puedo remarcar el diálogo entre estas lógicas sedimentadas de articulación con dispositivos que otorgan sentidos determinados a las partes. Lógica de interrelación entre las partes, sentidos disputados porque son relevantes y estructuran la vida social en múltiples aspectos. La música, la espiritualidad y el arte son vinculadas como una llave que desencadenaba una transmisión, una entrega.

Desde una trama simbólica común puede decirse que los lenguajes utilizados como el sonoro en el cual se disputaron estados de poder se enfrentaban pero lograban entenderse. Había comprensión, por lo tanto, había configuración.

La sedimentación del transcurrir de los procesos sociales es un espacio común por parte de todos los pobladores de Nueva Pompeya, lo cual coincidimos también en ser integrantes de *Tositek wus*. En este campo de interlocución claramente existen matices de la lengua, entre wichí y castellano, distinciones y estigmas sociales, comprensiones parciales, límites culturales donde hay diferentes grados de significación y comprensión pero también es una percepción que se rige por una totalidad histórica.

El mayor obstáculo se relacionaba con las modas académicas, etnocentristas y que configuran también la existencia de una investigadora con ese sentido. Por lo que este obstáculo se volvió parte formal de la obra en el estrato visual de la misma.

Hay una evidencia de la centralidad de quien observa interpretada por una cámara 360° que colocada en el centro de la sala del sótano propone esa percepción espacial centralizada y abarcativa. Sugiriendo por un lado esta coexistencia entre fronteras nacionales que por un lado significa eso y por otro valoriza el espacio circular y jerarquiza otra diferencia que tiene que ver más con lo ritual que con lo etnocéntrico. Ambos sentidos conviven y otorgan los regímenes de articulación de los significados.

La obra artística como dispositivo institucional y político está destinada a producir cultura, por lo que se pretende emprender un nuevo estadio de la obra en la región. Que considere el territorio, cultura, configuración, identidad y hegemonía como el contexto y como el componente de la misma. Cuando una cosa y un nombre y una persona y adjetivo

coinciden no vemos el procedimiento. Categorizamos, las construimos, las volvemos reales, son fronteras naturalizadas.

La identidad y la tradición direccionan y limitan al imaginario social en modos de actuar, percibir y significar. Las concepciones clásicas de la cultura han surgido desde concepciones antropológicas que las veían como prácticas primitivas de tribus de lugares lejanos que había que estudiarlas porque corrían el riesgo de extinguirse, como espacios no colonizados que dejaban ver por el ojo de una cerradura que pareciera estar no contaminada.

Categorías de identidad

La propuesta de Grimson (2012) de desarticular la cultura de la identidad permite comprender una anomalía con la que se estudian las culturas. Una anomalía que habría que resolver desde la observación y el análisis de las categorías, pertenencias y configuraciones de la identificación.

La identidad podríamos definirla como la percepción del espacio-tiempo. Mundos simbólicos diferentes ponen un “lenguaje silencioso” y “dimensiones ocultas” de una comunidad que participa de un horizonte y una expectativa en común. Las tramas de significación se tejen en una multiplicidad de códigos comunicativos. Estos códigos comunicativos, dialogan a nivel formal en los tiempos y los timbres, que provienen también a su vez de varias percepciones, algunas entrelazadas y otras enredadas. Existen “llaves” estratégicas que pueden ser las que abran las cajas negras de la configuración cultural, pero ¿Cuáles son estas llaves?

La iglesia en su denominación de “Unida” es una categoría de identificación porque es polisémica y es actuada de modo diverso. No son convergentes en cualquier parte, sino en esa práctica, es ese ritual.

Asimismo, podría decirse que la instalación *Tositek wus* condensa una porción de la heterogeneidad, la desigualdad y los cambios culturales de las configuraciones culturales. Por lo que puede también verse como una categoría de identificación. Es una llave que permite observar posiciones jerárquicas y de desigualdad, pero que se entrega como obra de la parte y no del todo.

Para seleccionar estas “llaves” de las que venimos hablando se propone una etapa de composición de la obra que será descrita en los siguientes apartados.

Tratamiento compositivo de Tositek Wus: Fronteras de lo posible.

Principios de orden

En primer lugar, hubo un intento de generar un lenguaje a través de un principio de orden. La combinación de competencias técnicas con propósitos estéticos. De esta manera se desarrolló una interacción entre niveles del material sonoro que guiaron el proceso creativo, definiendo jerarquías entre ese material. Éstas competencias apuntaban a la conservación de los timbres audibles y a la posibilidad de transformación de los mismos.

En segundo lugar, se optó por seleccionar los sonidos captados en los espacios considerados paisajes sonoros próximos a los hogares de Dalamacia Cuellar y de José Ledesma, donde el sonido ambiental de la naturaleza fue el protagonista por varios minutos.

El lenguaje musical de esta obra puede definirse como la relación entre procesos (Sigal, 2014) en los cuales se propició la estrategia compositiva predilecta por sobre otras, esta estrategia involucra procesos, descritos en los siguientes apartados:

1. Procesos de relevamiento
2. Proceso de selección.
3. Proceso de análisis.
4. Procesos de transformación.
5. Proceso de combinación.

1.1 Proceso de relevamiento

Este proceso estuvo marcado por el objetivo de generar un banco sonoro propio de la localidad, incluyendo iglesias, sus celebraciones, espacios de naturaleza y cualquier acto civil que se llevara a cabo dentro de la localidad. Por consiguiente, el trabajo etnográfico fue una de las herramientas por excelencia para este proceso. Así también se hizo un trabajo de relevamiento en contenido que circula por la web e internet. Se buscaron múltiples

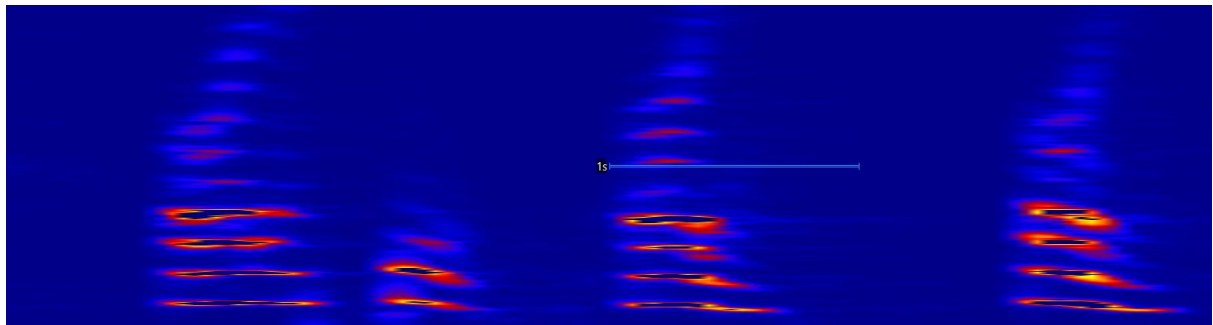
referencias sonoras de lo considerado música wichí, danzas y cantos para así luego intercambiarlas con lo observado y de esa manera representar lo más genuinamente posible el paisaje sonoro en el que se desenvuelve la música wichí.

El diseño del material y del lenguaje es impulsado por las necesidades específicas de la investigación en arte. Desde una elección del material y un análisis personal de su potencialidad para dicha investigación. Desde ese lugar surgió este proceso inicial de relevamiento con la finalidad de crear una pieza sonora particular, resultado de una paleta de materiales diversos como antecedentes.

La escucha atenta de música wichí, la acústica del paisaje sonoro y el paisaje sonoro mismo, la fui practicando en las caminatas por el barrio donde estaba viviendo (Barrio Nuevo), que se encuentra ubicado en una zona suburbana de Misión Nueva Pompeya. La acústica “propia de una zona con más árboles”, cerca del monte, no permite escuchar a largas distancias, pero cuando caminaba a unos 50mts de las casas que estaban ubicadas aún más adentro del monte, alejadas a poco de 3 kms del centro, se podía oír la radio prendida en la cercanía y allí se escuchaban este estilo de música wichí evangélica, la pasaban por la radio en programas radiales wichís, en frecuencias de iglesias religiosas anglicanas. Desde la plaza que se encuentra en el centro de la urbe, habían actos civiles dirigidos por un sonidista que con su labor, ocasiona una escucha clara por toda periferia urbana. Naturalmente, resonaba en todas las calles lo que proporcionaba en sus fuentes sonoras ubicadas en la plaza central, sin embargo, al consumarse un acercamiento próximo a la fuente de sonido de los parlantes, nos reconocemos en presencia de un ruido potente que contamina y oscurece la claridad de lo que se decía, estaba establecido como un espacio de comunicación de las personalidades políticas para con el pueblo, lo cual no permitía distinguirse en una sola oración.

Esta situación, sin duda, me alentó a querer llevar el proceso de registro a la Misión que se encuentra enfrente a la plaza pero claramente no recurrí al conocido sonidista del pueblo. Buscaba este efecto acústico, el acto de la importancia, como otra frontera de lo posible. Y lo lleve a un lugar cerrado para poder también captar esencialidades del material sonoro, no por excéntricos sino por fidelidad del sonido y posibilidades de transformación acústica más amplia. Ésta espacialidad de la que hablo y por la que nos interesamos para la etapa de grabación, puede ser referenciada a través del siguiente gráfico exportado de Sonic Visualizer, donde se puede observar el tiempo de reverberación de 1 segundo, de la sala de 2

x 2,5 x 4 mt. Este sótano de la Misión tiene paredes de adobe, techo de 4 mts que permite esta particular reverberación y un piso de madera donde el sonido adapta un color grave y preciso.



Visualización espectral con herramienta Regions de Sonic Visualizer que mide ataque y resonancia para el cálculo de reverberación del sótano del edificio la Misión: 1 (un) segundo.

Durante el proceso total de desarrollo de la obra, promovimos un trabajo de acercamiento y relevamiento al cual me refiero en este apartado, el cual es previo a la selección propiamente para con el material final de la obra. Este proceso de relevamiento duró cerca de dos años y fue guiado por una intención estética a *Tositek wus: fronteras de lo posible*. Esta intención estética está atravesada por estos criterios históricos y por modos de representación que también estuvieron guiados anteriormente por cierta intención. Es indispensable para que la obra de arte transmita conocimiento, ser críticos en cada aspecto y saber ante todo que son una cadena de significantes que dentro de un marco teórico pueden dialogar y producir nuevos significados.

1.2. Proceso de selección

En un principio opté por el uso del sistema de notación occidental con ayuda del software Sonic visualizer¹² para obtener datos como el ritmo, la melodía y la dinámica de los segmentos a través de su visualización espectral y de frecuencia para cada instrumento. Puesto que, el ritmo me serviría para la composición de tipo electro acústica, había cierta información que me era imposible describir por medio del sonido por lo que recurrí a lo

¹² Chris Cannam y Queen Mary, Universidad de Londres. Puede modificarlo y redistribuir según los términos de la licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5. Consulte <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/> para obtener más detalles. Recuperado de: <https://www.sonicvisualiser.org>

visual, de otra manera mostrar la forma visual que tenía el timbre y la espacialidad donde se grababan. Un bombo de cuero, un violín hecho de palo azul y cola de caballo y una guimbarda de metal, formaban los matices y los motivos que se repetirían en las frases.

Definimos principios de organización que involucran ideas abstractas y diversas de la creación musical. Las notas no son la unidad mínima de la composición electroacústica sino que fueron segmentos, clímax, frases melódicas y texturas las que delimitaron la selección de las piezas que conformaron la obra.

Estas secuencias de repetición y loops, se establecieron como columnas vertebrales, como guías, inicios, desarrollos, finales. Se caracterizaron a nivel micro y macro, enlazando los motivos a nivel temporal y a nivel estructural de la pieza sonora y visual.

1.2.1. Jerarquía del material sonoro

Un hecho fundamental fue realizar una distinción entre los atributos del sonido: altura, duración, timbre, frecuencia -en algunos casos- para poder posteriormente ubicarlos en la composición. Hubieron en la sintaxis de esos sonidos categorías prediseñadas por otros estudios con otras intenciones como el de Música wichí de Venegas, Soler y Liska (2010) . Por lo que el relevamiento propio ayudó a considerar el paisaje sonoro de la localidad para matizar estos estudios de esencialidades e incluirlas como partes del paisaje de la comunidad. El objetivo era encontrar un universo sonoro particular dentro de una insondable identidad de grupo cultural. El énfasis se sostuvo por características espectrales y morfológicas. La jerarquización sirvió para poder vincularlas entre sí en lugar de analizarlas una por una en profundidad, su fin era el de vincularse, convivir, por lo que el análisis se sostuvo por su macroforma musical, sus tonalidades dominantes, sus tipos de fuentes sonoras con sus respectivas tímbricas.

a) Listado de fuentes originales:

-Dalmacia Cuellar (Bombo y voces)

-José Ledesma (Tolumpa: guimbarda -metal y cavidad bucal-

-José Ledesma (Lhataj chaswole: violín de cola de caballo -cuerdas-).

b) Fuentes agregadas durante la composición:

-Voces y sonidos ambientales -paisaje sonoro del Paraje Pozo del Sapo-.

1.3. Proceso de análisis

Material sonoro: se categorizaron según el evento musical de donde provenían (Instrumentos tradicionales y canciones e instrumentos de la Iglesia Unida) con determinadas características interválicas, rítmicas y dinámicas. Surgidos por la actividad humana en su ejecución y según su posibilidad de transformación.

A través del software Sony Visualizer¹³ y de algunos Vamp Plugins¹⁴ logramos conocer la armonía en la que estaban siendo ejecutadas, la dirección melódica que daba el intérprete, los climas que se sostenían en cada grabación y los segmentos de similitud que estaban en cada frase además de sus modulaciones con respecto a su nota dominante, incursionando en categorías de clasificación, notación y tiempo.

1.3.1 Instrumentos tradicionales

Partiendo de mis apuntes de campo y las entrevistas etnográficas que fui realizando en la comunidad desde el año 2016 al 2017, los instrumentos considerados propios por la comunidad wichí son el pin pin (instrumento percusivo de cuero), la tolumpa -guimbarda- y Lhataj chaswole -violín de cola de caballo-. Para la grabación de los instrumentos, realizamos un recorrido por la comunidad para poder reunirlos en el 2019, en la Misión. El pin pin fue reemplazado por el bombo legüero puesto que, por ser un instrumento tan tradicional, fue muy difícil acceder a él, más aún para pobladores corrientes como nosotros. De todas

¹³ Sonic Visualiser se inició en el Center for Digital Música, Universidad Queen Mary de Londres. Algunos desarrollos fueron financiados por la Ingeniería y Ciencias Físicas Consejo de Investigación a través del proyecto OMRAS2 EP / E017614 / 1 y el proyecto SeMMA GR / S84743 / 01; por la Comisión de Tecnologías de la Sociedad de la Información a través del Proyecto SIMAC IST-FP6-507142 y el proyecto EASAIER IST-FP6-033902; y por la Investigación en Artes y Humanidades Consejo a través del Centro de Investigaciones para la Historia y Análisis de música grabada.

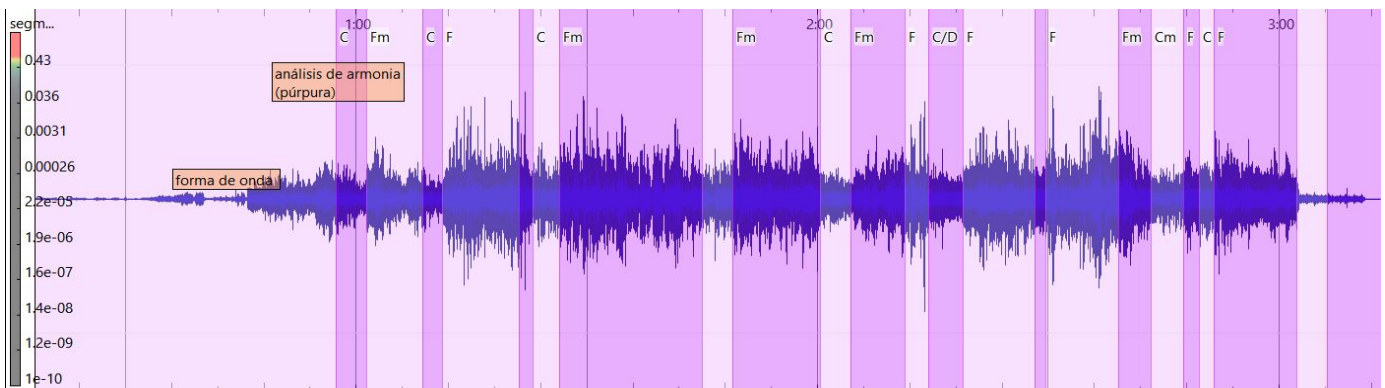
¹⁴ Vamp es un sistema de complementos de procesamiento de audio para complementos que extraen información descriptiva de datos de audio, generalmente denominados complementos de análisis de audio o complementos de extracción de funciones de audio.
Recuperado de: <https://www.vamp-plugins.org/>

maneras, se simbolizó su ausencia con un micrófono dinámico montado pero sin el instrumento tradicional ni ningún otro en grabación .

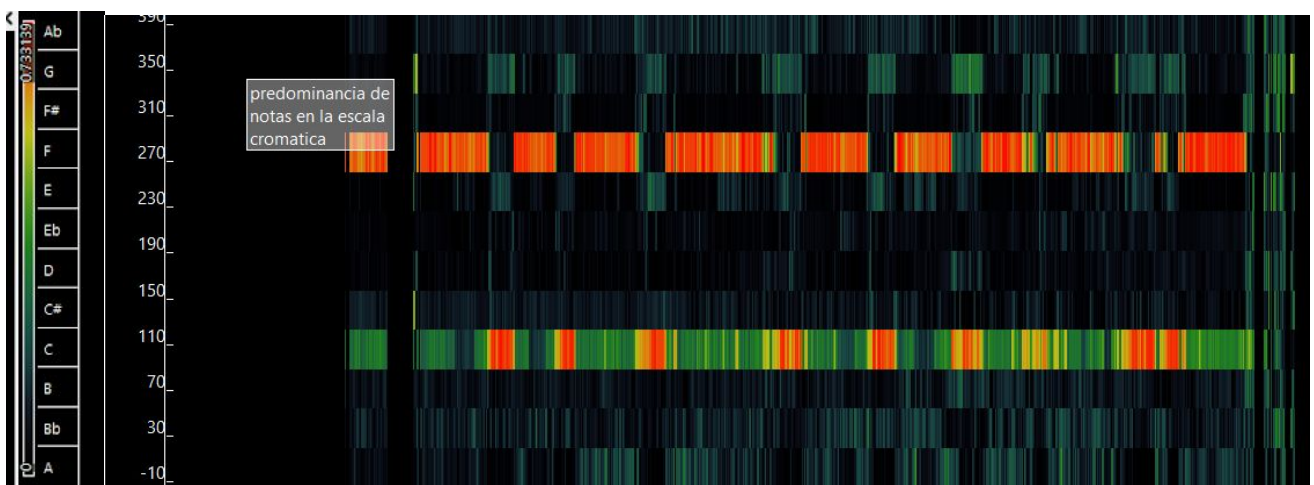
1.3.1.1. Lhataj chaswole - violín de cola de caballo-

Se aplicaron para los audios individuales de este instrumentos los plugins para análisis sonoro: Chordino y NNLS Chroma: Chromagram¹⁵ a Lhataj chaswole - violín de cola de caballo- ejecutado por José Ledesma.

Con estos dos plugins se puede visualizar la armonía por segmentos y la armonía dominante en toda la pieza.



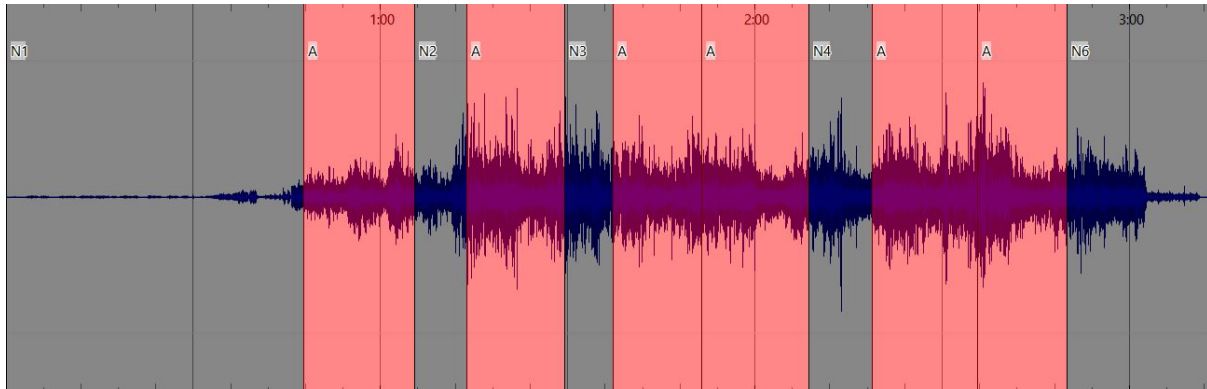
Visualización en forma de onda y de segmentos de armonía con su dominante



Visualización espectral. Predominancia de las notas C (Do) y Fm (Fa menor).

¹⁵ Desarrollado por Mathias Mauch para Centre for Digital Music at Queen Mary University of London (2010)

A este mismo análisis se le aplicó la herramienta Segmentino, de segmentación temporal que clasifican la estructura de toda la pieza musical. Se basa en las similitudes de cada dominante y así generar los bloques temporales.



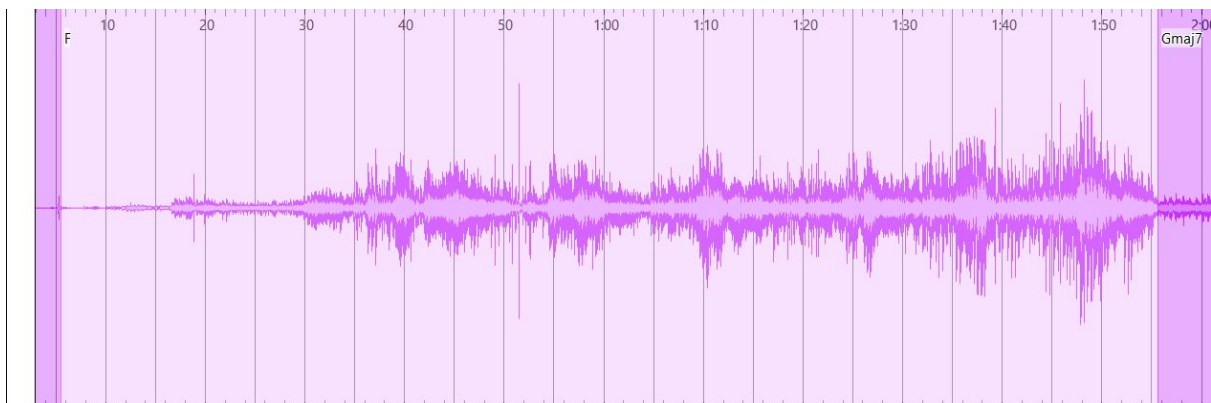
Forma de onda con segmentación temporal.

Las letras A determinan donde aparecen ese motivo en la pieza sonora. Como podemos apreciar, el mismo motivo se repite a lo largo de la pieza, quedando visualizada de la siguiente manera: A-A-AA-AA.

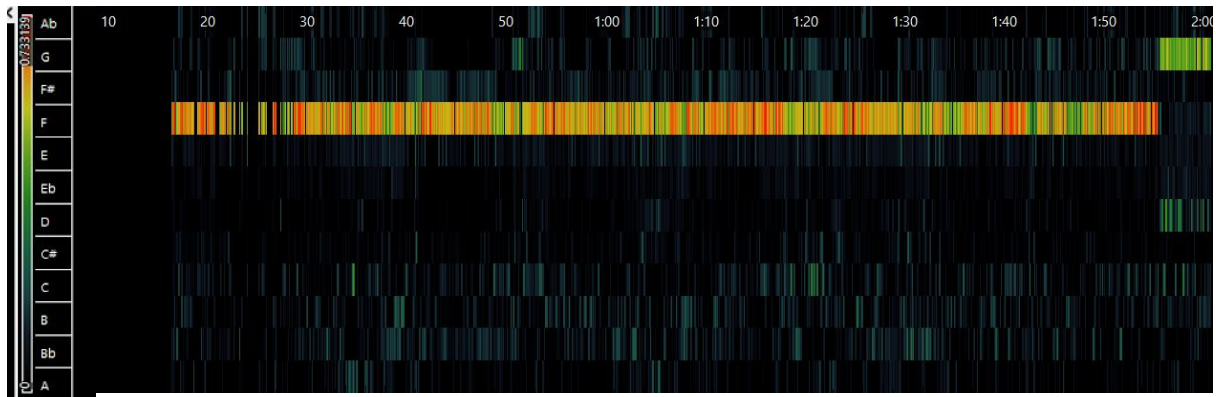
Las letras N1, N2, N3, N4 y N6 son lo que no se distingue o no está muy claro para el software como frases y que según la escucha que realizamos a estos fragmentos, son pequeñas modulaciones al tono dominante, C (Do) y Fm (Fa menor).

1.3.1.2. Tolumpa -guimbarda-

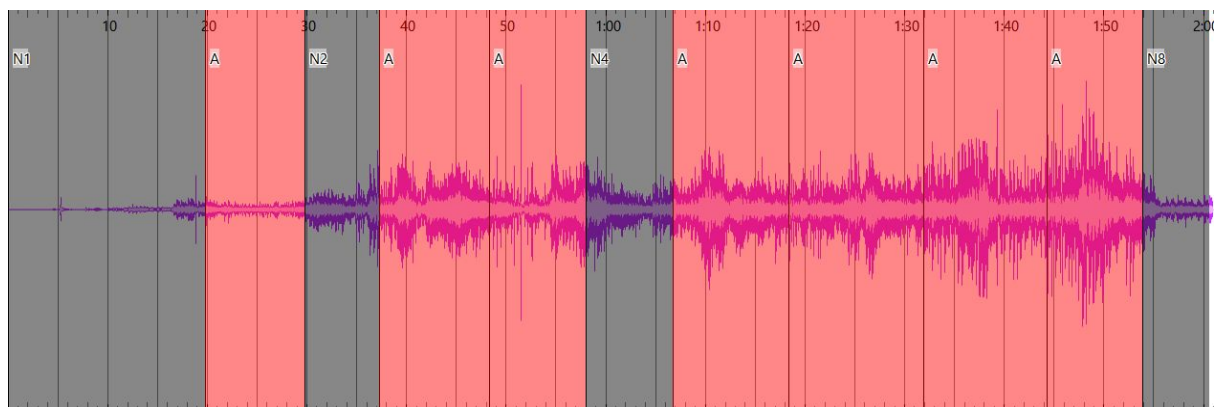
A este segundo instrumento utilizado para *Tositek wus*, la canción conocida para la comunidad como la de la algarroba, aplicamos una visualización de armonía



Forma de onda en el que se visualiza la armonía estimativa a lo largo de la pieza es F (Fa) a través de la herramienta Chordino.



Visualización de espectro en el que se puede apreciar las pequeñas variaciones que hace entre F (Fa) que es la nota constante y G maj7 (Sol maj séptima).



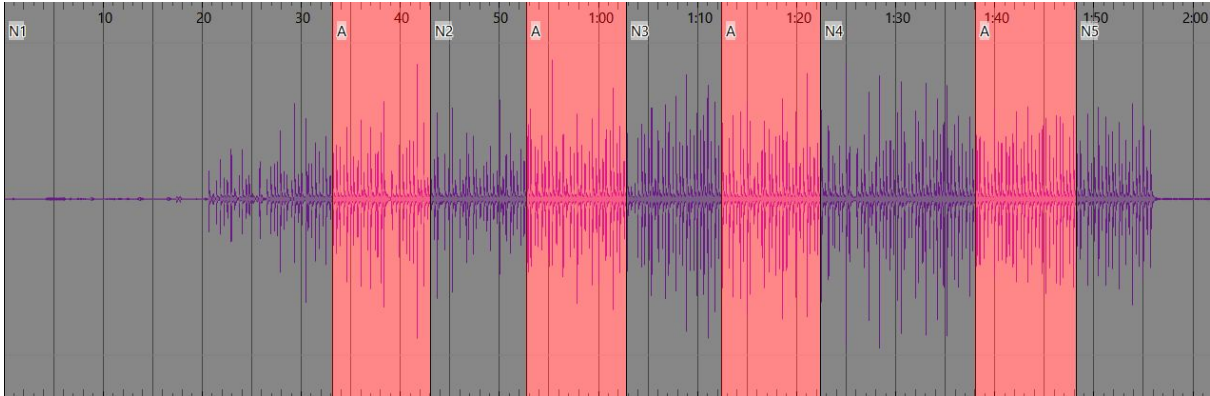
Visualización de forma de onda donde al igual que el instrumento anterior se repite los motivos de las frases. Segmentación siguiente: A-AA-AAAA-

1.3.2. Instrumentos no tradicionales. Iglesia Unida.

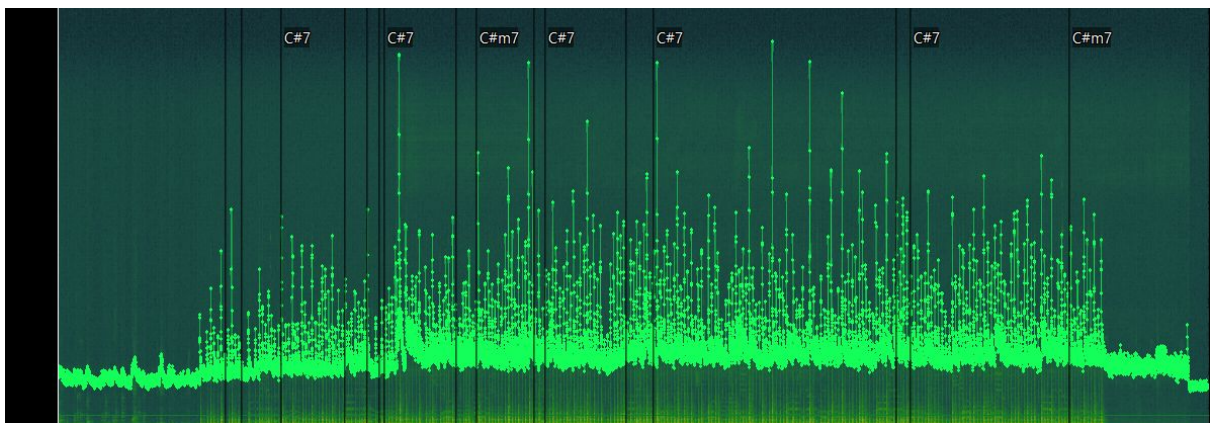
Los instrumentos tradicionales en la Iglesia Unida son muy variables según la distancia que tenga la iglesia de alguna fuente de electricidad. Como el ejemplo que dimos en el apartado sobre la Iglesia Unida, en comparación con la Iglesia de Adoración a Dios, esta última tenía de instrumento de utilización cotidiana el órgano eléctrico, mientras que en la Iglesia Unida se utilizan las guitarras, el bombo y la pandereta.

1.3.2.1. Bombo leguero y cantos.

A este registro sonoro se aplicaron los plugins para análisis sonoro: Segmentino, Audio Onset Detector: Onset detection function y Chordino: Chord Estimated, para la visualización de las frases macro formales del bombo, la visualización de la dirección melódica de cada frase temporal que realiza en toda la grabación y la visualización de la armonía del canto de Dalmacia Cuellar.



Visualización de forma de onda con plugins de segmentación donde puede observarse las frases o motivos de la siguiente manera. A-A-A-A.



Visualización del espectro donde se puede apreciar la nota dominante de los fraseos melódicos y los clímax de la melodía hacia arriba (verde flúor) además de la dirección melódica que propone la intérprete en esta pieza.

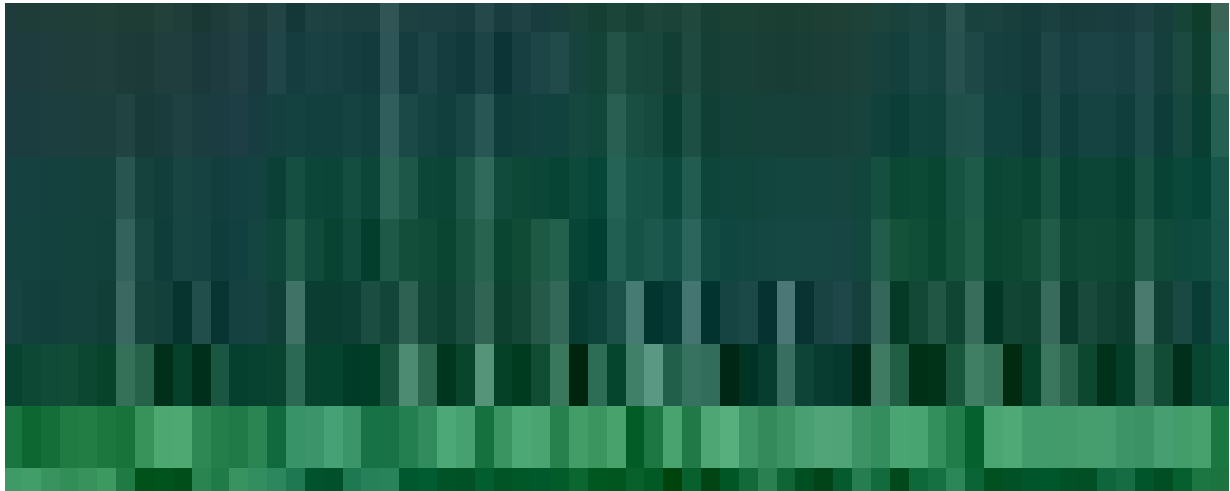
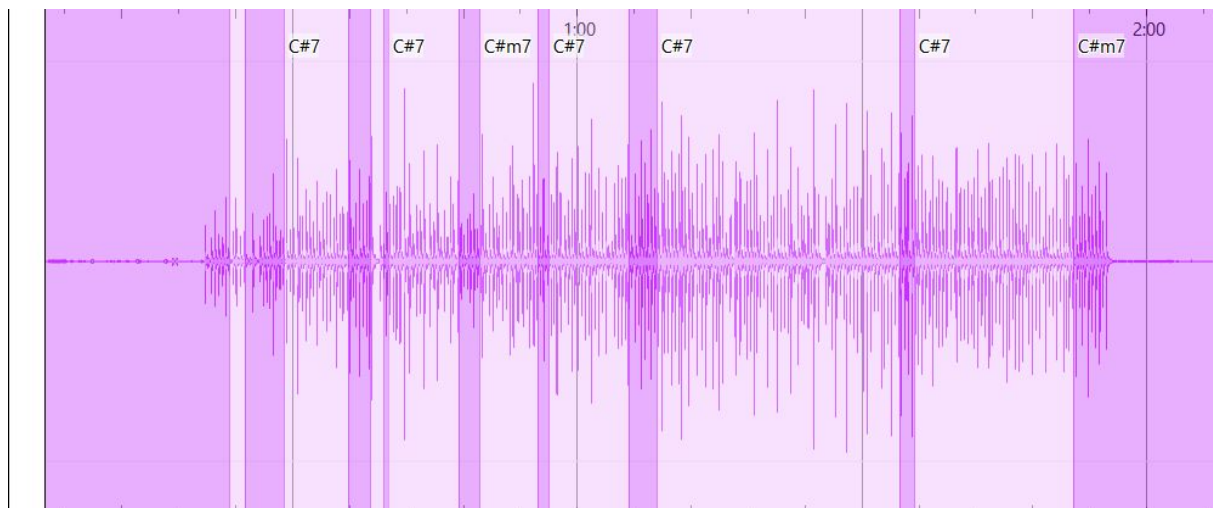


Imagen zoom del análisis espectral donde se aprecia la dirección melódica antes nombrada.



Visualización de forma de onda y armonía predominante en la pieza cantada como Himno de alabanza por Dalmacia Cuellar. C#7 (Do sostenido séptima) y C#m7 (Do sostenido menor séptima).

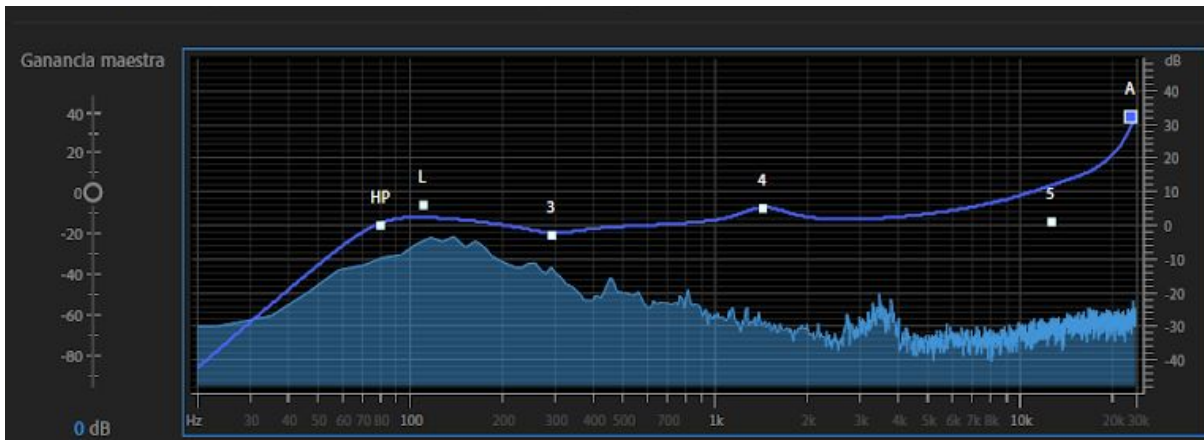
1.4. Proceso de transformación

1.4.1. Bombo y canto de Dalmacia Cuellar

Para este proceso fue necesario acceder al software perteneciente a Adobe System, con una licencia temporal de 30 días en su versión gratuita. Utilizamos Adobe Auditions para la masterización del material.

Con la herramienta de captación y reducción de ruido fue limpiada la señal grabada previamente con un micrófono dinámico cardioide Shure Pro 58XLR para el bombo y las

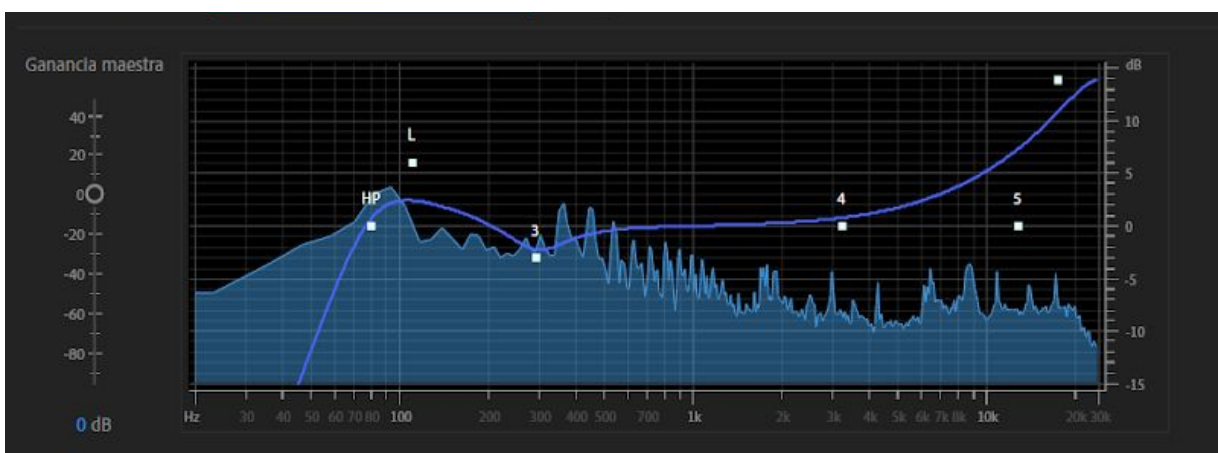
voces de Dalmacia Cuellar. Luego, utilizamos el Ecuador paramétrico y efectuamos una amplificación de +6 dB (seis decibelios) para compensar la masterización completa. Por último, implementamos un ecualizador paramétrico de 30 (treinta) bandas y una masterización ligera.



Ecuador paramétrico aplicado a las voces de Dalmacia Cuellar.

1.4.2. Tolumpa interpretado por José Ledesma

En todas grabaciones, captamos la impresión de ruido pero no en todos los casos se aplicó su reducción, como por ejemplo en este instrumento donde las vibraciones son el cuerpo mismo del sonido y al utilizar esta herramienta fue una condición perder cierta información, por lo tanto fue menester aplicar también un ecualizador paramétrico donde se redujo los HZ a nivel del ataque y se elevó a nivel de los 20kHz.

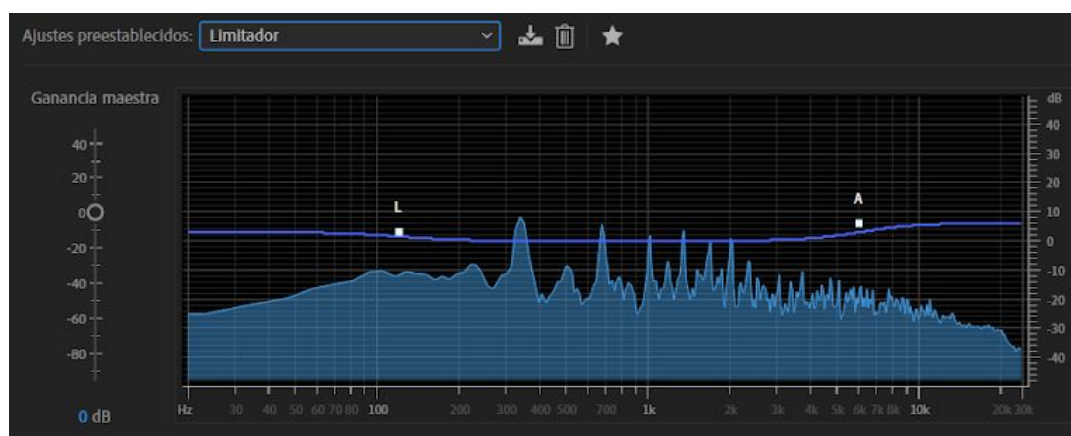


Ecuador paramétrico aplicado a la tolumpa interpretada por José Ledesma.

El Ecuilizador paramétrico proporciona un control máximo de la ecualización tonal. A diferencia del Ecuilizador gráfico, que proporciona un número fijo de frecuencias y anchos de banda Q, el Ecuilizador paramétrico le proporciona un control total de los ajustes de frecuencia, Q y ganancia.

1.4.3. Lhataj chaswole - violín de cola de caballo-

Las frecuencias o hercios aquí modificados fueron aplicados como limitador para los grados 100Hz, 1KHz y 10kHz. De este modo, la escucha se vuelve un tanto más integral para con los graves del bombo de los demás canales. Sin perder información a nivel tonal se limitó la cantidad de tonos agudos que posee este instrumento a través de la herramienta que lleva el mismo nombre.



1.5. Proceso de combinación

El interés surgía del vínculo entre los medios de grabación y la temporalidad sonora y visual de ambos tipos de composiciones que serían utilizadas para ser unificadas en la pieza de instalación *Tositek wus*. Para este proceso, fue preciso tener previamente un constante intercambio con los músicos de la comunidad y presentar la propuesta de modo contundente para poder realizar las pruebas de los instrumentos a grabar y generar los cambios pertinentes -si los hubiese- para los días de filmación y grabación en el año 2019.

Para la composición final se tomaron en cuenta el aspecto visual de las tomas y, en el área del sonido, los timbres y sus características temporales, pero se seleccionaron los motivos que posibilitaron una mayor combinación y no resultaban ser un ruido como lo

conceptualiza Schafer (1977): cualquier señal sonora indeseada que en este caso podría llegar a ser alguno en el que hubiese estado adiestrada en ignorar. Por lo que cuidadosamente y desde el área conceptual, las ideas tomadas de los instrumentos fueron utilizadas para organizar, relacionar y estructurar el contenido sonoro y visual de la obra. Con una base pre compositiva, procuramos dialogar constantemente con la decisión de priorizar la conservación de los atributos sonoros del instrumento, por este motivo, escogí no intervenirlos a nivel electroacústico. Registrados por la tonalidad dominante de F (Fa) divididos en graves de cuero y madera, medios de metal y agudos de cuerdas, las frases temporales de tipo A.A.A se fueron combinando en un resultado final armónico y satisfactorio para con el trabajo en equipo.

El proceso de combinación del material también se divide, a su vez, en una primera etapa de acceso a los intérpretes, una selección pre compositiva que surge por la recolección de materiales sonoros específicos. Las canciones grabadas responden a dos consignas siguientes: Dalmacia Cuellar y José Ledesma tocaron canciones que aprendieron primero en el total de su vida, la que recordaron esos días como su primer “canción”, o por lo menos la que mas les atrae personalmente; luego la canción que eligieron como significativa para la comunidad tanto religiosa como wichí en general y la tercera sería el diálogo que surgió de estar tantas horas allí probando grabar frases melódicas. Aunque en la instalación final, la combinación fue de algunas de esas 18 (dieciocho) grabaciones. La segunda etapa constó en transformar los órdenes y montar desde la forma de los sonidos en su gráfico de onda las combinaciones.

Se exploraron los sonidos de forma individual para ver su combinación enfatizando en su particularidad tímbrica. Hay sonidos loopeados y extendidos como así también simultaneidad de instrumentos tocados por el mismo intérprete y refuerzos de decibelios y armónicos a través de herramientas de ampliación y énfasis sonoro.

La pista de los graves como el bombo, está ubicada en un canal mono y centralizado mientras los demás instrumentos están paneados para el sonido holofónico hacia los lados izquierdo y derecho. Aclaremos ante todo, que una vez que pueda ser presentada al público en general, el sonido será montado para ser transmitido como cuadrafonía, no como sonido estéreo.

Imagen en 360°

Por otra parte, desde el campo de lo visual, las tomas estuvieron guionadas en referencia a una planta escenográfica que daba cuenta de la ubicación de los músicos en la escena.

Las tomas fueron realizadas en interior: en el sótano de la Misión y en el exterior: Paraje Pozo del Sapo. En las tomas de interior el plano central de la cámara 360° provoca una sensación de inmersión donde las propuestas de visualización coincidan con la espacialidad sonora de las fuentes de salida. Es un formato esférico que permite direccionar la mirada por lo tanto se utilizaron focos de atención. Los cuales serán reforzadas en la instalación por cajas sonoras que serán las fuentes de salida de la parte sonora.

“Los formatos esféricos son aquellas imágenes con las que se puede abarcar un gran campo de visión, estos se definen como la proyección utilizada para mapear escenarios en 360 grados a lo largo del horizonte: 90 grados hacia arriba y 90 grados hacia abajo. Estos formatos se pueden dividir en formatos esféricos parciales y completos, que a la vez se pueden dividir en cilíndricos y rectilíneos, en particular para el objeto de este estudio nos centraremos en: el primer formato es el esférico completo, el cual se refiere a una imagen equirectangular que se forma de la grabación de una cámara omnidireccional y las imágenes obtenidas están constituidas por la unión de los planos capturados ..”(Lee, Tateyama and Ogi, 2011 en Cortés Gómez, 2018).

El grado de visión que se propone es de centralidad y de un tipo de plano general donde se observa la dimensión corporal completa y el espacio del sótano en su totalidad a una altura de cámara de 1,50 de altura del suelo de la sala.

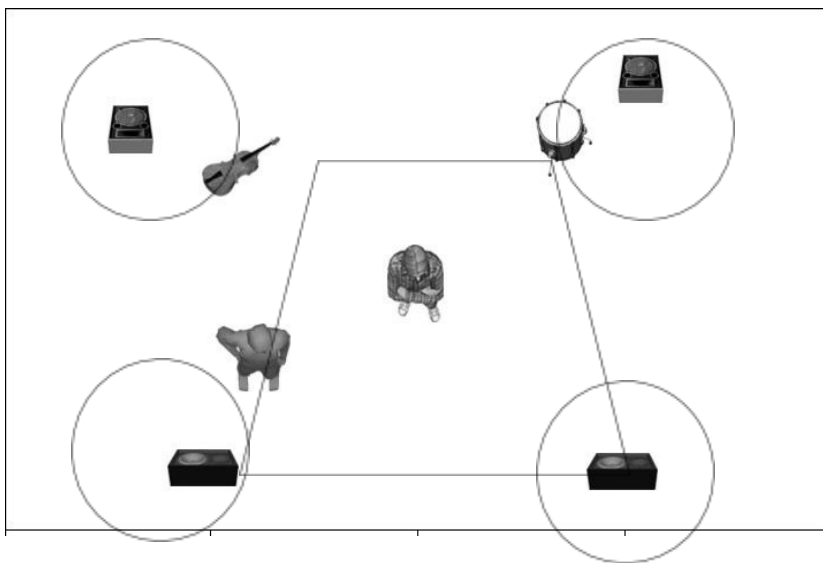
En cuanto a las tomas realizadas en el exterior a la luz del mediodía los planos están tomados desde el suelo por lo que se visualiza de manera cenital y contrapicado la inmersión al paisaje. El horizonte de visión es más elevado que el plano realizado en el interior del sótano.

Dispusimos la ubicación de los instrumentos según la posterior salida del audio. Por ejemplo, si la Tolumpa -guimbarda- se visualiza en la parte izquierda del video, la salida

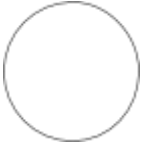

estará paneada hacia la izquierda también. Únicamente el bombo estará en un canal mono centralizado para quitar la reverberación del lugar y según las revisiones que hicimos al material grabado en primera instancia esta decisión favorece a los demás sonidos que se despliegan en la instalación.

En cuanto al paisaje del Paraje Pozo del Sapo, también este estará recorriendo ambos canales dando lugar al instrumento que ingrese al plano de la imagen y coordinando su desaparición/aparición con los lados Derecha e Izquierda del sonido.

Planta escenográfica de salida de audio vinculado a los instrumentos que se visualizarán en video 360° a través de lentes VR.



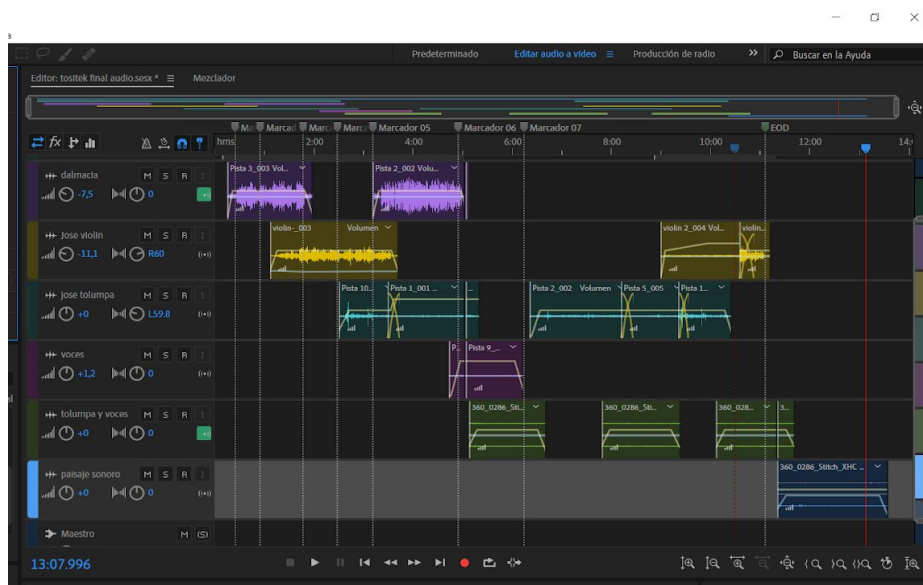
*Tabla de referencia de signos en la planta escenográfica de la instalación.

	Cajas de sonido cuadrafónicas	Caja 1: Bombo Caja 2: Violín de cola de caballo. Caja 3: tolumpa Caja 4: paisaje sonoro (de superior derecha a inferior derecha)	Salida de audio
			Dimensiones de visibilidad que va a tener el usuario con lentes VR

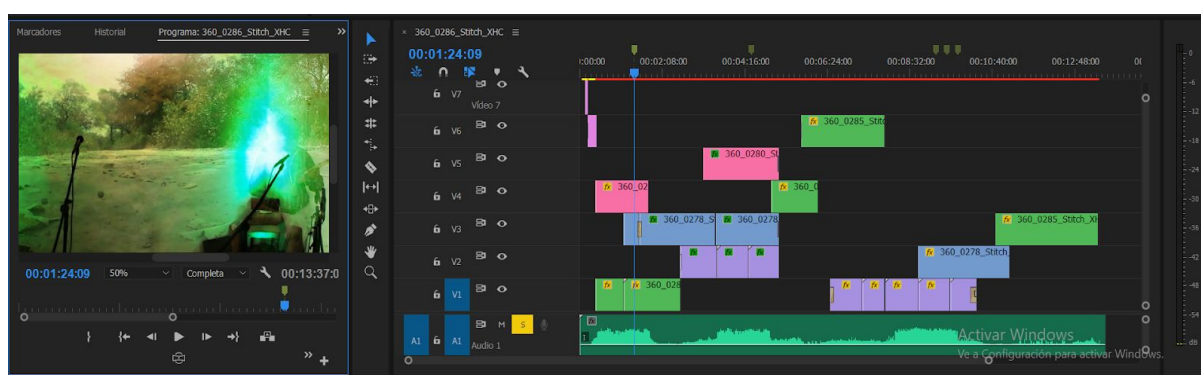
*En la propuesta a presentarse, por el estado de emergencia sanitaria mundial, la propuesta sonora estará propuesta para sonido estéreo pensado para la utilización con auriculares o parlantes L y R.

Montaje de las piezas de audio en Adobe Auditions CC2020

En el gráfico pueden distinguirse los colores con los que fue distinguida cada pieza de audio según sus respectivos timbres y quienes los ejecutaban (Dalmacia y José).



Montaje de las piezas visuales en 360°



Para el montaje de estas piezas se utilizó la cámara SAMSUNG GEAR 360° con su respectivo software Gear 360° Action Direction. Luego para la edición final se utilizó Adobe Premier Pro CC por una licencia gratuita de 30 días. Línea de tiempo y previsualización con las herramientas de opacidad en el montaje de video con Adobe Premier Pro CC

Propuesta de presentación

El espacio de exposición está pensado para una sala de 2 x 2 mts medianamente de ancho y largo con una altura próxima a los 3 mts, un espacio central delimitado y unos lentes VR a 1 mts del suelo colgando o estando a disposición en este espacio central. Una sala minimalista donde están ubicados en ángulos de 45° en las esquinas de la sala, cuatro parlantes correspondientes al sonido cuadrafónico de 4.0.

Se visualizará la composición de video y desde lo visual coincidirá con la fuente de salida del audio para la integración a nivel espacial de la obra. En este contexto de emergencia el video estará disponible a través del canal de YouTube de quien escribe con el archivo llamado *Tositek wus: fronteras de lo posible*. Para la visualización en 360° se tuvo que subir a esta plataforma ya que es la que lo permite visualizar en este formato. En la presentación en sala el dispositivo se verá en un celular Samsung J7 con lentes VR conectados a la aplicación Gear samsung.

Aclaración: para la muestra en sala de la instalación se hará una reedición no estructural de la pieza sino de procesamiento de datos ya que al hacerla en una computadora Intel i5 Windows se ha tenido que trabajar la exportación con una calidad HD por el peso de los datos.

CONCLUSIONES

En la comunidad wichí de Misión Nueva Pompeya se destacan dos prácticas musicales con diferentes cargas simbólicas: las que refuerzan un sentido identitario al interior del grupo y las que configuran culturalmente a dicha comunidad en relación con la sociedad hegemónica. La primera, se corresponde a la práctica musical de la comunidad en rituales religiosos/ evangélicos, que es exclusiva de estos ritos y refuerza la identidad hacia adentro del grupo. La segunda, alude a la práctica musical no religiosa desarrollada fuera del grupo de pertenencia, y los ubica en un espacio simbólico de configuración cultural en la sociedad criolla (presentación en el *Festival de la Tradición*). La vinculación de estas tramas de significación al espacio culturalmente construido son configuraciones que sirven para naturalizar significación sonoras sedimentadas, efectuadas bajo una trama simbólica del poder, que generó el planteamiento de ese contraste y enfatizó rasgos antes ocultos o desprovistos de atención para con la música considerada como wichí.

La instalación sonora de este proyecto, como disciplina expandida, configura la percepción del espacio y genera un umbral simbólico a través del contacto entre el material registrado al interior del grupo y la intervención compartida del espacio exterior del Paraje Pozo del Sapo. Vinculó el lenguaje sonoro al visual a través de tecnologías aplicadas al arte en un contexto de encuentro entre músicos de la comunidad y el exterior del grupo de pertenencia, y así, permitió parcialmente desdibujar fronteras discursivas, producto de hechos históricos que prevalecen en el discurso cotidiano. Como expresé en el abordaje de la situación problemática de esta investigación, las artes trabajan muchas veces con límites sígnicos, explorando y llegando al análisis semántico de los significados para poder traspasarlos, reponiendo la contingencia histórica de sentidos ya sedimentados que forjan la repetición y la inmovilidad. Entonces, ¿por qué atravesar las fronteras de lo posible?, ¿cómo interaccionan las partes?, ¿cuándo lo hacen y para qué?. Porque el arte presupone elecciones de elementos, porque esos elementos significan dentro un cosmos de símbolos y porque cuando lo hacen desde la co creación se presentan como un texto nuevo que posibilita otros

caminos y otros nuevos significados. Una suerte de “receta shamanica” para la curación de los avasallamientos histórico-religiosos.

El resultado de esta investigación devino en una obra artística instalativa de tipo virtual que adquirió, para caracterizar el paisaje sonoro local y comunitario, técnicas de síntesis de sonido para la recolección de información de tiempo, armonía, frecuencia y direcciones melódicas de los intérpretes wichis. De manera que propiciamos la combinación de estas formas sonoras para una composición que se pronuncia a nivel sonoro y visual. Los efectos logrados son el de un acercamiento consciente desde la virtualidad, desde la distancia de quienes oímos. Las partes interaccionan para un propósito de encuentro musical que de ningún modo posee intenciones de tipo religiosa ni de fiesta civil específica, por lo que un aporte verdaderamente considerable de esta investigación es la posibilidad de trascender las imposiciones sónicas sonoras que acusan a imposiciones históricas más grandes a través de la comunicación y la composición artística.

ANEXO

Tositek wus: fronteras de lo posible

URL de visualización:

<https://www.youtube.com/watch?v=YhL93m11pC4&feature=youtu.be>

Imagen de dos dimensiones previsualizadas del video



BIBLIOGRAFÍA

Aramburu, C. (1985) Recuperado el 13 de Septiembre del 2015 de:
<http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/81971/4014.pdf?sequence=1>

Arán, Pampa y Barei, Silvia (2002) *Texto/Memoria/Cultura, el pensamiento de Iuri Lotman*. UNC, Córdoba

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés Wikert. Ed. Itaca. México.

Barei, Silvia (2005) "Configuraciones migrantes. El 'ensemble' en la frontera del arte y la cultura", en *Entretextos* N° 6, Granada.

Borgdorff, H. (2007). "El debate sobre la investigación en las artes". *Dutch Journal of Music Theory*. "The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies." In *The Reflexive Zone*, Amsterdam School of the Arts. Recuperado el 15 abril de 2014. URL:
<http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>

Cortés Gómez, R. (2018) "Propuesta para la elaboración de una plantilla técnica de dibujo de formato cúbico para la puesta en escena y puesta en cuadro en vídeos de 360 grados". *Revista KEPES* Año 16 No. 19 enero-junio 2019, págs. 347-388 ISSN: 1794-7111.ISSN: 2462-8115. Medellín, Colombia.

Contini, Laura (2015) El “culto-fiesta” entre los wichí del Chaco Argentino. Mundo de antes N° 9 pp. 227-251 ISSN 1514-982X / ISSN en línea 2362-325X. * PhD, Università di Torino, Buenos Aires.

De Castro, R. (2006) *Las formas musicales a través de la historia*. Buenos Aires. Editorial del aula taller.

García, S. S. y Belén, P. S. (2011). “Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística”. *Paradigmas*, 3, pp. 89-107. Buenos Aires. Universidad de la Plata. Disponible en: <http://publicaciones.unitec.edu.co/ojs/>

García, M. (2002). *El evangelismo wichí de uno y otro lado del límite étnico* (Doctorado). Ciências Sociais e Religião. Porto Alegre.

García, M. (2006). “Cuando la música popular se hace evangélica: cumbia, sanación y etnicidad en el Chaco”. *Indiana* , n° 23 pp. 123-138. Disponible en: <http://www.red-redial.net/revista-indiana-122-2006-0-23.html>

Giordano, M. (2004) *Discurso e imagen sobre el indigena chaqueño*. Ediciones Al margen. La Plata

Goethe institute (2010) Teatro-música en tres partes. *Amazônia*. URL: <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/mag/mus/pt5816000.htm>

Grimson, A. (2011) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo XXI. Buenos Aires.

_____. Introducción. (2007) En Grimson, Alejandro. *Cultura y Neoliberalismo*. (pp. 11-16) Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Julio 2007. ISBN: 978-987-1183-69-2. Disponible en:

http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/grim_cult/Introduccion.pdf

Groys, Borys (2014) "Política de la instalación". En: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, CABA.

Guber, R. (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Herrera, E. (2014). "Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo veinte y primeras décadas del veintiuno desde una perspectiva poscolonial". Bogotá. Disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/sitio-Herrera-final.pdf>

Imberty, M. (1979) "Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale", en *Musique en jeu*, no. 17, 1975, pp. 87-109. Traducción de Ladidet López y Rubén López Cano.

Krauss, R. (1979) *La escultura en el campo expandido. October 8* (primavera de 1979). Disponible en URL: <http://histoartepalazzolo.com.ar/bibliografia/hav6/KRAUSS.%20La%20Escultura%20en%20el%20Campo%20Expandido.pdf>

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014) *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. ISBN: 978-84-697-1948-0.

Lotman, Iuri (2003) "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en *Entretextos*, No2, Noviembre.

_____ (2003) "El símbolo en el sistema de la cultura", en *Entretextos*, No2, Noviembre.

Matthias Mauch, Katy C. Noland y Dixon, Simon (2009) *Using Musical Structure to Enhance Automatic Chord Transcription*. Proceedings of the 10th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2009) pag. 231-236.

Mauch , Matthias y Dixon, Simon (2010) *Approximate Note Transcription for the Improved Identification of Difficult Chords*, Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010)

Maeder, E. (2012) *Historia del Chaco*. 2da Edición. Resistencia, Chaco. ConTexto Libros.

Mukarovsky, Jan (1977) “El arte como hecho semiológico”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Gustavo Gili, Barcelona.

Murray Schafer, R. (1998) *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires. Ricordi Americana

Restrepo, E. (2011) “Técnicas etnográficas. Documentos de trabajo”. Métodos y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales, FUCLA.

Rocha Iturbide, M. (2004) “La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte”. México DF. *Revista Curare*. n° 23.

Sanchez, O. (2005) *Cronología de la formación y del crecimiento de la Iglesia Evangélica Unida en el norte de la Argentina*. Orlando Sánchez. Superiora Palmira 848. 3700 Pcia. Roque Sáenz Peña

Sautu, R. (2003) “Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación”. Argentina. Ediciones Lumiere S.A.

Sigal, R. (2014) *Estrategias compositivas en la música electroacústica: generación de materiales y creación de un lenguaje musical eficaz*. Universidad Nacional de Quilmes. Ed Bernal

Venegas, S. ; Soler, Ana Laura; Liska, M. (2010) *La música wichí. Experiencias corporales en las prácticas contemporáneas*. SACCOM. ACTAS DEL X ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA

