

Cómo hacer canciones con los sueños. El concepto de *performance* y la investigación etnográfica en el Chaco argentino

Miguel A. García, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet, Argentina)
switayah@yahoo.com.ar / magarcia@conicet.gov.ar

Esta ponencia constituye una tentativa de reflexión sobre un aspecto metodológico del enfoque conocido como “estudios de la *performance*” o “teoría de la *performance*”, a partir de mi investigación sobre las prácticas oníricas y las expresiones musicales de los aborígenes pilagá del Chaco argentino. Específicamente propongo retomar el concepto de *performance* con el propósito de examinar su potencialidad como categoría transcultural y alertar sobre algunos condicionamientos que éste puede generar en las investigaciones efectuadas con culturas diferentes a las que pertenece el analista.

Como sabemos, el concepto de *performance* se ha fortalecido casi simultáneamente en desarrollos pragmáticos generados en el seno de varias disciplinas, en especial en la llamada filosofía del lenguaje, la lingüística, la etnolingüística, el folklore, la etnomusicología y la antropología. Esta última ha estado signada desde entonces por la sentencia radical expresada por Victor Turner al referirse al ser humano como un *performing animal*, un *homo performans* y un *self-performing animal* (1987: 81). La disposición transdisciplinaria ha sido tal vez la causa más significativa de la impronta seductora y desafiante que ha adquirido el concepto para pensar la acción humana, pero también esa misma disposición ha sido la razón de su contextura indefinida. Como Richard Schechner expresó hace ya algunos años, el campo de la *performance* “no tiene límites fijos” (2000:12), sus intereses se han orientado hacia la música, el teatro, la danza, el ritual, el juego, la vida cotidiana, las acciones políticas, el deporte, los medios de comunicación y muchas otras manifestaciones. El mismo autor ha señalado el carácter “intergenérico”, “interdisciplinario”, “intercultural”, “inconcluso”, “abierto” y “multívoco” de este campo de estudio (2000:19). También Richard Bauman y Charles Briggs, han explicitado esta indefinición del enfoque al expresar que las investigaciones basadas en el concepto de *performance* comparten intereses con la deconstrucción, la teoría de la recepción, la hermenéutica, la etnografía y los estudios culturales, entre otras áreas del conocimiento (1990: 60). Efectivamente, un relevamiento de los trabajos producidos en las últimas dos décadas sobre ritual, música, teatro y danza confirma la aseveración de Bauman y Briggs y pone de manifiesto además que el concepto de *performance* convive, en un mismo marco de pensamiento con las categorías de *habitus*, práctica, agencia, experiencia y reflexividad.

La tendencia pragmática que albergó a todos estos conceptos, al presuponer un sujeto descentrado, consciente y activo, encarnó la ofensiva contra el estructuralismo y su apoteosis de la estructura. Esta noción de sujeto que brota en varias de las formulaciones del concepto de *performance*, sumada a su papel protagónico en las teorías posestructuralistas y, sin duda también, a la baja vulnerabilidad a las críticas que le provee su contextura ecléctica, son las razones de su persistente vigencia en el pensamiento social. Después de varias décadas de presencia sostenida en nuestras disciplinas, los estudios de la *performance*

consiguieron, por un lado, ofrecer un conjunto de enunciados teóricos. Si bien la etnomusicología no ha logrado dar a luz una formulación acabada al respecto, ha sido sin duda lo suficientemente sensible para abreviar propuestas de otras disciplinas, en especial de la lingüística. Por otro lado, en el campo metodológico los estudios de la *performance* definen un objeto, es decir, delimitan una unidad de análisis. En lo que sigue de la ponencia voy a circunscribirme a este último aspecto, para lo cual me referiré, en primer término y de manera sucinta, a las propuestas que han sido más significativas para la etnomusicología y la antropología.

En el marco de este escenario pragmático e interdisciplinario de investigación, las unidades de análisis han sido definidas en términos de “*cultural performance*”, “evento”, “ocasión”, “evento de investigación”, “ocasión de investigación”, “ejecución musical”, “ritual”, “drama escénico”, “drama social”, e incluso “*performance*” a secas. Tal vez dos de las propuestas más operativas e influyentes dirigidas a definir el objeto de estudio han surgido de los trabajos de Milton Singer y Richard Bauman.

En 1955 Singer acuñó el término *cultural performance*, categoría que no sólo aludía a expresiones teatrales y musicales sino también a rituales, conferencias, festivales y otras actividades. Este autor concebía esas manifestaciones como “encapsulamientos de la cultura”, dirigidas tanto hacia el endogrupo como hacia el exogrupo, las cuales comprendían, un marco temporal, un comienzo y final, un programa de actividades, un grupo de ejecutantes, una audiencia, un lugar y una ocasión específica. Como es sabido, con posterioridad muchos etnomusicólogos norteamericanos abrevaron de la propuesta de Singer, con más o menos modificaciones, al emplear las categorías de evento y ocasión musical.

Richard Bauman (1975, 1992) concibió una de las definiciones más ricas del concepto de *performance* dentro del campo de los estudios de la literatura oral. Para Bauman toda *performance* instauro un marco de interpretación en cuyo interior se manifiesta un nivel meta-comunicativo que debe ser considerado. Además una dimensión central de estas manifestaciones es el hecho de que los ejecutantes deben demostrar su competencia comunicativa frente a una audiencia que los juzga. A mi entender, el aporte más significativo de Bauman surge cuando logra reconocer en estas manifestaciones una serie de componentes, tales como: un marco de referencia invocado por lo que denomina *key performance*, un acto comunicativo, un género verbal, un evento, reglas comunicativas específicas, roles de ejecutantes y audiencia, y objetivos de los participantes.

Como se puede apreciar, ambos estudiosos propusieron delimitaciones muy acabadas del objeto de estudio a partir de la fijación de coordenadas espaciales y temporales, los roles y objetivos de los participantes, el marco de actuación y los géneros discursivos. Es decir, estas formulaciones nos proveyeron de un protocolo para reconocer fenoménicamente y recortar metodológicamente una unidad de análisis entendida como *performance* en su sentido más acotado. No hay tiempo aquí para citar los numerosos trabajos que recurrieron, y aún recurren, a estos principios para definir sus objetos de estudio. De hecho yo mismo me he valido de ellos en mis investigaciones sobre música y religión en poblaciones aborígenes de Argentina. El problema con las propuestas metodológicas como éstas, que resultan muy confortables porque permiten rápidamente circunscribir una parcela de la acción humana y declararla objeto de estudio, es que suelen insensibilizarnos frente a otros recortes posibles. La iniciativa de Kenneth Gourlay (1978) de reemplazar los conceptos de “evento musical” y “ocasión musical” por los de “evento de investigación” y “ocasión de investigación” respectivamente, constituye un intento temprano por hacer manifiesta la arbitrariedad del investigador y dejar la puerta abierta a otras maneras de definir el objeto de estudio. Lamentablemente entiendo que la iniciativa de Gourlay no ha sido demasiado explorada.

En este punto deseo exponer de forma sucinta un caso extraído de mi trabajo entre los grupos pilagá a fin de colocar en tensión estos procedimientos metodológicos dirigidos a definir el objeto de estudio. El escenario musical pilagá en la actualidad alberga dos repertorios diferentes (García 2008). Uno de ellos está compuesto por los cantos empleados por los shamanes *-pi'ogonaq-* en sus sesiones terapéuticas y por cantos de orden festivo sólo presentes en la memoria de algunos adultos. El otro

repertorio surgió a finales de la década de 1940 con la emergencia del movimiento religioso evangélico y se nutrió de himnarios de origen estadounidense y, en las últimas décadas, de la adopción de géneros de la música popular criolla de la sociedad circundante, tales como zamba, chacarera, chamamé y cumbia, entre los más asiduos.

Para obtener cantos pertenecientes a ambos repertorios los pilagá poseen diversos procedimientos. El más anhelado y prestigioso es, sin lugar a dudas, la revelación onírica. Los pilagá consideran que los cantos son cedidos por un *payaq* – “espíritu”-, en el caso de los cantos shamánicos; o por el Espíritu Santo, en el caso de los cantos evangélicos. El hecho de adquirir cantos durante el sueño proporciona poder a quienes son shamanes, ya que la posesión de una expresión vocal equivale a la posesión de un “espíritu”, quien al haberse transmutado en su ayudante *-lawanek-* lo asiste a restablecer la salud de los enfermos o a infligir “daños” por encargo. En cambio, un canto conseguido durante el sueño conferirá a los sujetos convertidos al evangelismo mayor visibilidad dado que la expresión vocal deberá ser expresada no sólo frente a sus parientes y vecinos al amanecer, sino también durante la realización de los rituales evangélicos conocidos como “alabanzas”. Si el canto es aceptado por los cancionistas y demás miembros de la iglesia, tal vez también pase a formar parte del repertorio religioso local.

La adquisición de un canto por la vía onírica implica una serie de acciones. Durante mi último trabajo de campo, un pilagá narró un sueño mediante el cual había adquirido dos cantos evangélicos. En estado de ensoñación vio un conjunto de cuatro músicos jóvenes que ejecutaban dos guitarras, charango¹ y bombo. Vestían camisas de color beige, y pantalones y zapatos marrón oscuro. Todos lucían una cabellera corta y estaban parados en semicírculo tal como suelen hacer los músicos que actúan en las iglesias. Los jóvenes cantaban “como cualquier ser humano” a “ritmo de taquirari”. De acuerdo con su narración, a la medianoche, inmediatamente después de la vivencia onírica, se despertó, cantó los cantos y transcribió los textos en un cuaderno². A la mañana, junto a su familia, tomó la guitarra y los volvió a cantar. Días más tarde ejecutó los mismos cantos en una alabanza de la iglesia evangélica local.

Este caso, como otros que conocí, pone de manifiesto que los pilagá tienen una manera de segmentar el transcurrir de su vida que no parece coincidir con la que nos provee nuestro sentido común ni con las delimitaciones del objeto de estudio contenidas en las mencionadas definiciones del concepto de *performance*. Para los pilagá la adquisición de un canto por esta vía implica una experiencia que debe incluir necesariamente una “ejecución soñada” en la que interviene el propio sujeto u otro personaje onírico, una ejecución en estado de vigilia inmediatamente después del acto de adquisición, una segunda ejecución a la mañana siguiente frente a sus familiares y vecinos, y, tal vez, otras ejecuciones en la iglesia. Es evidente que esta vivencia no implica un recorte continuo del tiempo ordinario, ni tampoco una delimitación homogénea del espacio, ya que se conjugan coordenadas de tiempo y espacio que

¹ Cordófono con cinco órdenes dobles de cuerdas.

² Los textos de los cantos son:

I.

Cuando venga de los cielos

A llevarnos a su morada

Es tan hermosa

II.

Cuando volveremos

Moradas hermosas

Sus palabras nos dará la alegría

Cuando dejemos esta vida mortal

Y entraremos a la vida inmortal

Que es tan hermosa

son discontinuas, soñadas y “reales”. La adquisición de un canto por vía onírica entraña una especie de secuencia o cascada de ejecuciones, la cual, a pesar de incluir dos contextos para nosotros muy diferentes -uno onírico y otro en estado de vigilia- y la conformación de diferentes roles en uno y en otro, es vivida por los pilagá como una totalidad, como una experiencia inescindible.

La pregunta inevitable que ahora surge es ¿cuán útil y flexible resulta el concepto de *performance* frente a estas situaciones? Sospecho que, en su versión más operativa, actúa como un chaleco de fuerza que nos condiciona a segmentar la acción desde nuestra propia experiencia de vida. Es decir, conduce a delimitar una parcela de la acción humana desde el sentido común de la cultura del observador, proceder que, como sucede con muchas otras categorías analíticas, queda enmascarado por un lenguaje técnico, académico y “racional”. La aplicación del concepto de *performance* en sus formulaciones corrientes al caso de la adquisición onírica de los cantos entre los pilagá, resultaría una maniobra, para calificarlo en términos de Foucault, un tanto violenta, ya que conduciría a ignorar o desestimar, no sólo lo que denominé provisoriamente “ejecución soñada”, sino también a fraccionar con fines analíticos la secuencia o cascada de ejecuciones “reales”. Si la experiencia de obtención de los cantos es vivida por los pilagá holísticamente, como un transitar fluido del sujeto de un mundo onírico a otro social ¿por qué no analizar entonces esa experiencia también como una totalidad?

Estimo que detrás del concepto de *performance* parece operar una lógica realista y una suerte de manía académica por segmentar etnocéntricamente la acción. Las definiciones de Singer y Bauman, aunque son disímiles en varios aspectos y están dirigidas a delimitar diferentes manifestaciones, coinciden en proveer una demarcación certera y contundente en términos de tiempo, espacio y componentes. Y, como ya manifesté, ambas han sido muy influyentes en algunos ámbitos académicos a la hora de definir las expresiones que nos convocan a este encuentro. En síntesis creo que el concepto en cuestión a pesar de ser dinámico, superador de viejas posturas y propiciador de la centralidad del sujeto, puede sin embargo, sin una vigilancia epistemológica constante, alimentar una mirada colonizadora de la experiencia de los otros.

Bibliografía

Bauman, Richard (1975) Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77: 290-311.

----- (1992) *Story, Performance, and Event*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Richard and Charles Briggs (1990) Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

García, Miguel A. (2008) Políticas de uso y “posesión” de los cantos entre los pilagá del Chaco argentino. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 16: 99-109.

Gourlay, Kenneth A. (1978) Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research. *Ethnomusicology*, 22 (1): 1-35.

Schechner, Richard (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires

Singer, Milton (1972) *When a Great Tradition Modernizes*. Nueva York: Praeger.

Turner, Victor (1987) The Anthropology of Performance. En *The Anthropology of Performance*, Victor Turner, 72-98. New York: Paj Publications.