

# *La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico\**

por *María Ester Grebe*

## I. INTRODUCCIÓN.

A pesar del profundo cambio cultural experimentado por los indígenas *alacalufes* de Chile en el curso del presente siglo, el estudio de sus manifestaciones musicales en relación al contexto cultural del cual se desprenden merece nuestra atención por las siguientes razones principales:

En primer lugar, sus expresiones constituyen, con alta probabilidad, uno de los testimonios de mayor antigüedad y arcaísmo, cuyas raíces se hunden en el tiempo de los orígenes del hombre americano y sus tempranos flujos migratorios. Reconocemos no sólo su valor antropológico para el conocimiento integral del hombre de nuestro continente, sino también su valor etnomusicológico como preciosa fuente de consulta para estudios comparativos ulteriores. Sería injusto desconocer, además, su valor como expresión artística primigenia, cuya simplicidad y primitivismo no están exentos de un impulso estético elemental.

Destacamos, en segundo lugar, el proceso de extinción acelerada de la cultura *alacalufe* que presupone su desaparición a corto plazo, situación que ya ha ocurrido irremediabilmente con los grupos "fueguinos" afines: los *onas* y *yaganes* de Chile y Argentina. De ahí la urgencia de emprender la preservación y estudio sistemático de los testimonios de su cultura musical en el momento presente.

Cabe señalar, además, que en nuestro país no se ha producido ningún estudio general o específico, de carácter científico o artístico, sobre la cultura musical de los *alacalufes*. No obstante, ella ha sido explorada en forma fragmentaria y preliminar por algunos científicos extranjeros, quienes han aportado tanto las fuentes sonoras primarias iniciales para el estudio de las ex-

---

\* El presente trabajo es producto de una expedición a Puerto Edén que tuvo lugar en el mes de enero de 1971. Dicha expedición fue organizada por el Dr. Luis Fernando Vera con el fin de dar auxilio médico e investigar algunos aspectos de la cultura *alacalufe*. Agradecemos la colaboración brindada por el Dr. Vera, su equipo y las autoridades de Puerto Edén que permitieron la realización satisfactoria del trabajo de terreno. Agradecemos, asimismo, en forma muy particular a la comunidad *alacalufe* de Puerto Edén, cuyos miembros ofrecieron su amistad y rica experiencia cultural a la autora del presente artículo. En dicha expedición fue posible recolectar numerosas versiones de canciones *alacalufes* cuyas transcripciones —incluidas en este trabajo— han sido realizadas en su totalidad por la suscrita. Una tabla con los signos especiales empleados en estas transcripciones pueden ser consultados en la p. 25 de este mismo número.

presiones musicales "fueguinas" como algunos estudios antropológicos —que incluyen transcripciones musicales— y publicaciones etnomusicológicas específicas. Por pertenecer los *alacalufes* al tronco cultural de los nómades recolectores y cazadores del cono sur de América, es indispensable emprender el estudio de su música a partir del examen conjunto de los materiales existentes sobre la música de los "fueguinos" de Chile y Argentina. Ellos se reducen a un escaso número de grabaciones de terreno y publicaciones científicas.

1. Las grabaciones de música "fueguina" se desglosan en seis colecciones básicas que permanecen en su mayor parte inéditas:
  - 1.1. Los cilindros con canciones grabadas a *yaganes* y *onas* en 1907-1908 por el coronel C. Wellington Furlong, depositados posteriormente en el Archivo de Berlín y regrabados en 1948 en la Biblioteca del Congreso de Washington. Dos de sus canciones fueron editadas más adelante en *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (Folkways FE 4175, 1963).
  - 1.2. Los cilindros con canciones grabadas a *yaganes*, *alacalufes* y *onas* en 1923-1924 por Martín Gusinde y Wilhelm Koppers, depositados en el Archivo de Berlín.
  - 1.3. Las grabaciones de canciones de los *onas* argentinos efectuadas por el paleontólogo Rodolfo Casamiquela, algunas de las cuales fueron editadas en un disco por el Instituto de Etnomusicología de Buenos Aires en 1966.
  - 1.4. Las grabaciones de terreno inéditas de C. S. Coon y Alberto Medina, que contienen lenguaje y canciones *alacalufes* recogidas en Puerto Edén en 1959, depositadas posteriormente en el Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Indiana.
  - 1.5. Las grabaciones de canciones de los *onas* argentinos recogidas por la antropóloga Dra. Anne Chapman en 1966. Una selección de las mismas ha sido editada en dos discos titulados *Selk'nam (Ona) Chants of Tierra del Fuego, Argentina* (Folkways FE 4176, 1972).
  - 1.6. Las grabaciones de terreno registradas por la autora del presente artículo en Puerto Edén durante el verano de 1971, las cuales contienen canciones *alacalufes* complementadas con entrevistas a los portadores de la tradición musical.

Si bien es cierto que las dos primeras colecciones representan al estilo musical arcaico de los "fueguinos", las cuatro colecciones restantes pertenecen a los últimos sobrevivientes aculturados, quienes son en su mayoría bilingües y evidencian crecientes grados de asimilación por parte de la cultura occidental.

2. Las publicaciones científicas que aportan efectivos conocimientos, generales o específicos, sobre la música de los *alacalufes* y los grupos afines colindantes son, en orden cronológico, las siguientes:

- 2.1. Fischer, Erich. "Patagonische Musik". En *Anthropos*, III, 1908, pp. 941-951.
- 2.2. Lehman-Nitsche, Robert. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". En *Anthropos*, III, 1908, pp. 916-940.
- 2.3. Gusinde, Martin. *Die Feuerland Indianer*. Mödling/Wien, 1931-1939, 3 vols.
- 2.4. Hornbostel, Erich von. "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, XXXVIII, 3, 1936, pp. 357-367.
- 2.5. Hornbostel, Erich von. "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, XIII, 3-4, 1948, pp. 61-102.
- 2.6. Empeiraire, Joseph. *Los Nómades del Mar*. Santiago, Universidad de Chile, 1963. 263 pp.

Las dos primeras aportan valiosas informaciones sobre la música e instrumentos musicales nativos de la Patagonia argentina, abriendo, asimismo, posibilidades comparativas interculturales. A pesar de su naturaleza eminentemente antropológica, las obras de Gusinde y Empeiraire entregan tanto algunas transcripciones musicales esquemáticas como algunas informaciones sobre la función de la música en la cultura. Sin embargo, las publicaciones de mayor relieve y trascendencia son aquellas de Hornbostel, cuyos detallados análisis, incisivos comentarios y comprensión profunda de la música "fueguina" han convertido sus dos trabajos en fuentes de consulta de valor único e indiscutido.

A pesar de su considerable aporte, ninguno de estos trabajos proporciona un enfoque global o segmental de la cultura musical *alacalufe*. En consecuencia, el objetivo principal del presente estudio será contribuir al conocimiento general de dicha cultura musical, mediante una apreciación cabal de sus expresiones en relación al contexto cultural del cual se desprenden y forman parte inseparable. Por tanto, en él primará necesariamente un criterio sintético, omitiéndose aquellos aspectos poco significativos que no aportan a la comprensión unitaria de los estilos, estructuras musicales y su correspondiente marco cultural. En un nivel específico, se otorgará especial importancia al estudio del proceso dinámico de cambio cultural —que ha afectado en forma dramática la continuidad y supervivencia del grupo indígena— y de su correspondiente aculturación musical.

Los materiales básicos de música *alacalufe* empleados en el presente estudio etnomusicológico se descomponen de la siguiente forma:

1. Transcripciones de 15 cantos imitativos, 10 de los cuales pertenecen a Hornbostel (1948:100-101), derivando de las grabaciones originales de Gusinde y Koppers (1923-1924); y los 5 restantes a Empeiraire (1963:219-221).
2. Grabaciones de 6 canciones recogidas en Puerto Edén por Coon y Medina (1959).
3. Grabaciones de 43 versiones de 10 canciones recogidas en Puerto Edén

por la autora del presente artículo (1971), que constituyen la parte sustancial del repertorio *alacalufe* estudiado.

A este conjunto, se suman los materiales comparativos provenientes de las fuentes sonoras y publicaciones sobre música y cultura "fueguina" previamente descritas en el presente capítulo.

Con el fin de obtener nuevas versiones de las seis canciones *alacalufes* de 1959, la autora del presente artículo llevó estas consigo en su expedición del año 1971. Su audición estimuló en los indígenas el deseo de interpretar sus propias versiones de dichas canciones, obteniéndose así un rico material comparativo. Fue posible, al mismo tiempo, constatar la desaparición de algunas canciones por haber perdido éstas su funcionalidad en la vida de las nuevas generaciones de *alacalufes* aculturados. Un valioso complemento de estos materiales musicales es aportado por las numerosas entrevistas grabadas magnetofónicamente a cinco intérpretes principales de las canciones. En ellas, surgieron diversos datos empíricos relacionados con las funciones y significados de la música y sus textos. Al estar orientada dicha expedición de terreno por un propósito exploratorio, en su desarrollo primó el empleo de técnicas de observación y entrevistas inestructuradas y semiestructuradas, las cuales se proyectaron libremente a medida que surgían espontáneamente los indicadores de la propia realidad cultural. El registro de la información se efectuó principalmente por medio de grabaciones y fotografías de terreno; y secundariamente en forma literal manuscrita.

El orden metodológico inductivo ha guiado el desarrollo total del proyecto, el cual ha sido complementado por el empleo sistemático del método comparativo, sirviendo éste tanto para confrontar los materiales musicales entre sí como para relacionar éstos con los datos empíricos de terreno y las fuentes bibliográficas.

## II. LA CULTURA ALACALUFE: BREVE ESBOZO DESCRIPTIVO.

Los *alacalufes* modernos pertenecen a las arcaicas estirpes de pescadores y mariscadores nómades, remanentes de los estratos paleoamericanos, cuyos antepasados llegaron al extremo sur de Chile en tiempos remotos (Mostny, 1972:293). Los testimonios más antiguos de dicha cultura se han localizado en la isla de Englefield en el seno de Otway. Movilizados en canoas, transitaron "por los canales, fiordos y lagos interiores desde varios miles de años" (*ibid.*: 30). Aunque su prehistoria es casi desconocida, su corriente migratoria parece haberse orientado por la costa desde el norte (Lothrop, 1928: 199; Mostny, 1972:30) (eligiendo posteriormente para su peregrinaje nómádico las islas de los archipiélagos sureños situados entre los golfos de Penas y de Trinidad.)

A pesar de que tanto a los *alacalufes* como a los demás grupos de cazadores y recolectores nómades del extremo sur se les denomina habitualmente como "fueguinos", dicho término es demasiado impreciso (Emperaire, 1963:

56). En efecto, el no diferencia las "dos diferentes líneas de desarrollo cultural: una representada por los cazadores terrestres, cuyos primeros vestigios datan del décimo milenio antes de Cristo y la otra por pescadores y recolectores marinos" (Mostny, 1972:33), a los cuales se atribuye mayor antigüedad (Lothrop, 1928:200-201) <sup>1</sup>. La primera dio origen a los *onas* y *tehuelches*, "indios pedestres" residentes en las pampas continentales y Tierra del Fuego; y la segunda a los *alacalufes* y *yaganes*, "indios canoeros" que habitaron los archipiélagos de la vertiente pacífica (*ibid.*: 199-200; Empeaire, 1963:56; Mostny, 1972:33-34). No obstante, existen evidencias de contacto cultural entre ambos grupos, lo cual se produjo en el pasado a través de regiones territoriales interiores colindantes, limitándose dicho contacto "a trueques o batallas" (Empeaire, 1963:62).

La relación cultural entre *alacalufes* y *yaganes* es profunda y estrecha. Ella se evidencia tanto a nivel somatológico y cronológico como de la cultura material e inmaterial, diferenciándose sólo en sus patrones lingüísticos (Lothrop, 1928:128-201; Steward y Faron, 1959:397-398; Empeaire, 1963:65). En efecto, ellos comparten una vida material extremadamente precaria, la cual, junto con su peculiar estructura social, facilitan su vida de nómades marinos de considerable movilidad y amplio desplazamiento. Por tanto, "sólo el ambiente marino les resulta acogedor" (Empeaire, 1963:62), a pesar de su inclemencia climática, múltiples peligros y difícil supervivencia.

Resumimos esquemáticamente, a continuación, los rasgos básicos de la antigua cultura *alacalufe* tradicional de antaño <sup>2</sup>:

La unidad básica de la estructura social es la familia nuclear, cuyo reducido tamaño y relativa autonomía favorecían el desarrollo de su elemental economía de subsistencia, carente de las prácticas más rudimentarias de agricultura. La alimentación se basaba casi exclusivamente de la pesca, caza y simple recolección de mariscos agotando sucesivos bancos, puesto que los frutos, bayas y raíces silvestres poseían una importancia reducida.

Debido a su continua movilidad nómada, la familia *alacalufe* requería una extrema simplificación de sus posesiones materiales. En consecuencia, estas últimas se reducían a la liviana choza de base ovalada cubierta con pieles, cortezas y follajes, cuyo montaje y desmontaje eran rápidos y fáciles; la canoa manufacturada con cortezas de coihue, medio único y vital de transporte marítimo; los utensilios de pesca, caza y recolección de alimentos, consistentes en arpones, dardos, trampas, hondas, arco y flecha, complementados por canastos trenzados, bastones, garrotes y otros implementos poco elaborados; y la vestimenta funcional compuesta de capas y taparrabos de piel y algunos ornamentos.

<sup>1</sup> Según Junius Bird (1946:56), "parece seguro suponer que los *alacalufes* precedieron a los *yaganes*" en el sur de Tierra del Fuego y, por lo tanto, podrían ser los habitantes más antiguos de esta región de América.

<sup>2</sup> Véase al respecto Bird (1946:71-79), Steward y Faron (1959:400-405), Empeaire (1963:193-254), quienes se destacan entre otros autores por ofrecer una información sistemática y abundante.

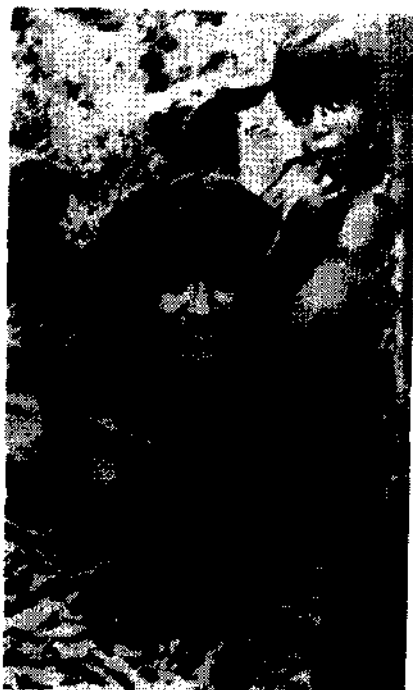
El pasado (ca. 1923-1930)



Joven alacalufe confeccionando su canasto (Gusinde, 1951:144).



Alacalufe encendiendo fuego (Gusinde, 1951:145).



Kostora y su nieta, hacia 1930 (Emperaire, 1963: Lam. X, 22).



Alacalufe en traje de cuero (Gusinde, 1951:209).

El presente (1971...)



Margarita Molinare y su nieto.

Alberto Achacaz.

Rondas chilenas jugadas por niños alacalufes.



A pesar que de la cultura inmaterial *alacalufe* quedan, en la actualidad, sólo restos muy disminuídos, de la revisión de diversas fuentes bibliográficas<sup>3</sup> deducimos que en el pasado ella ha estado dominada por su cosmovisión telúrica; su íntimo contacto con la sobrecogedora naturaleza de los archipiélagos y canales de Chile; su rico mundo de creencias, mitos, sueños y presagios; su complejo sistema religioso de difícil reactualización. En este último, se diferenciaban cuatro tipos principales de conceptos y prácticas: creencias y ritos del ciclo vital, chamanismo, creencias en seres sobrenaturales y magia (Steward y Faron, 1959:389)<sup>4</sup>. En el complejo ceremonial del ciclo vital, se distinguían los ritos de nacimiento, pubertad, muerte, fertilidad e iniciación. Cabe señalar que en la mayoría de dichos ritos y, en particular, en aquellos de iniciación, tanto el canto como la danza ocupaban un lugar preponderante como medio de comunicación en el cual participaban activamente los miembros de la congregación ritual con un variado repertorio poético-musical propio de cada rito específico (Bird, 1946:73-77). [Estos últimos, sumados a las actividades chamánicas y mágicas, han desaparecido, persistiendo aún hoy día, con cierta vitalidad, sólo algunas creencias en seres sobrenaturales: espíritus o seres míticos cuyas acciones explican al indígena en forma simple las causas de los fenómenos naturales y los misterios de su precaria existencia humana acechada por el peligro, la enfermedad y la muerte. Tres de ellos tienen plena vigencia: *Ayayema*, el genio perverso y poderoso que domina y gobierna a los elementos naturales y persigue al indígena rondando en la oscuridad de la noche para enfermarlo o provocar en él diversos males y accidentes; *Kawtcho*, el gigante maléfico que ataca al hombre con sus manos ganchudas, apareciendo con sus luces características en las noches de tormenta; y *Mwono*, el hombre de las nieves que habita en la cima de las montañas y glaciares precipitando las avalanchas de nieve con gran estrépito. Estas y otras creencias constituyen supervivencias del antiguo complejo perteneciente a la cultura *alacalufe* tradicional. Su persistencia fue atestiguada por la presente autora en numerosos testimonios registrados en su expedición del año 1971.

No obstante, en la actualidad la cultura *alacalufe* tradicional vive una etapa tardía de su dramático y rápido proceso de cambio, disgregación y extinción, en cuyo desarrollo es posible distinguir cuatro etapas (Emperaire, 1963:204-207):

1. La primera se remonta hasta 1930 y representa a la cultura *alacalufe* tradicional, cuya estructura no sufre alteraciones significativas resistiendo el proceso de aculturación.
2. La segunda (1930-1948) corresponde a los descendientes de los antiguos *alacalufes* cuya cultura se modifica al producirse una ruptura en

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Estos cuatro tipos son comunes a las religiones de diversas culturas de recolectores y cazadores nómades de América del Sur.



- la transmisión de sus patrones culturales, conservando, sin embargo, el recuerdo de las formas de vida de sus antepasados.
3. La tercera (1948-1960) está representada por aquellos indígenas que buscan concientemente su escisión del grupo matriz, aspirando a integrarse a la cultura chilena representada por sus grupos laborales afines: cazadores, pescadores o leñadores de la zona austral.
  4. La cuarta se inicia en 1960 y corresponde a aquellos jóvenes *alacalufes* quienes, careciendo de comprensión e identificación con su propia cultura, imitan la cultura material chilena adoptando actitudes pasivas o mendicantes. Pierden así su autenticidad y calidad expresiva, deseando su alejamiento del grupo matriz, definitivo y sin retorno.

La extinción del grupo humano ocurre paralelamente. Según Bird (1946: 57), en el pasado "es dudoso que ellos excediesen alguna vez de unos pocos miles". En 1917, Cooper (1917:47) estima su población en 200 o 400<sup>5</sup>, reduciéndose en 1953, de acuerdo a la encuesta demográfica de Emperaire (1963:80), a 61 sobrevivientes; y a sólo 49 según un recuento esquemático de los residentes de Puerto Edén efectuado en el verano de 1971 por la presente autora. A pesar de dicho alarmante descenso poblacional, los *alacalufes* constituyen aún el grupo más numeroso de "fueguinos", puesto que tanto los *yaganes* como los *onas* chilenos están prácticamente extinguidos.

La crisis demográfica del grupo *alacalufe* y demás culturas "fueguinas" es analizado por el misionero salesiano Antonio Colazzi (1914:13), quien —resumiendo el pensamiento de su superior, Monseñor Fagnano— reduce sus causas a cuatro principales: "1ª las influencias patológicas, como tuberculosis y sífilis, y afecciones a los órganos de la respiración; 2ª las matanzas hechas por los colonizadores con armas de fuego; 3ª captura de las mujeres y niños en las guerras entre las tribus enemigas y en venganzas privadas, o por deportaciones violentas de parte de la autoridad; 4ª el cambio demasiado repentino de alimentación, vestidos, habitación, de vida nómada, etc.". A dichas causas deben agregarse la emigración sin retorno; las muertes violentas por ahogamientos, accidentes de caza, pesca y asesinatos; las muertes por enfermedad, destacándose la alta tasa de mortalidad infantil y de adolescentes; y el impacto del alcoholismo.

Emperaire (1963:88), sintetiza elocuentemente la dramática agonía de la cultura *alacalufe*: "Todos ellos se sienten aún más movidos a partir desde que la vida en los campamentos no es ya lo que era en otro tiempo. Han desaparecido las fiestas y ceremonias. Ya no se usan las pinturas corporales, no hay ya sino muy raras veces cantos y mímicas. El interés de los miembros del grupo se desvía de lo que constituía en otro tiempo la vida misma de la tribu para gravitar únicamente en torno de los loberos y sus bienes tan deseables. Muchos niños mueren. Los adultos son afectados por un mal desco-

<sup>5</sup> Tomás Guevara (1927, II:396) coincide con Cooper en la primera de las dos cifras estimativas.

nocido. Poco a poco, una especie de desaliento y de resignación se apodera de los *alacalufes* . . . Los pasajeros y las tripulaciones, llenos de piedad por los desgraciados indios, desnudos al viento y bajo la lluvia, se pusieron a distribuirles de todo un poco, utilizable o no. Los indios empezaron a habituarse a recibir por el solo hecho de pedir. La caza y la pesca, que eran, sin embargo, las actividades vitales del grupo, pasaron a un segundo plano, pues eran menos remunerativas y mucho más penosas que la espera del paso de los barcos". En 1940, la distribución gratuita de víveres por parte del gobierno chileno dio el golpe de gracia. Su antigua alimentación rica en proteínas —a base de mariscos, peces y pájaros— fue sustituida por otra a base de hidratos de carbono; las ricas pieles impermeables de la vivienda y del vestuario tradicional por telas corrientes y harapos que no protegían contra la lluvia, la nieve y la humedad permanente; la estimulante actividad laboral nómada de recolección, pesca y caza por una malsana inactividad casi total. Así, su resistencia a la enfermedad disminuyó, quedando a merced de contagios, enfermedades y muerte.

Sin embargo, desde hace algunos años, gran parte de los problemas de salud, vivienda y vestuario han sido solucionados o paliados, arrastrando consigo una inevitable y profunda aculturación. En efecto, los *alacalufes* sobrevivientes fueron erradicados de la gran playa de Puerto Edén, donde por mucho tiempo habían instalado sus chozas, agrupándoseles ahora en una colonia de viviendas de madera; su vestuario no difiere hoy día de aquel usado por los chilenos; y la posta vecina vela constantemente por la salud del grupo. A estos factores se suma el acceso de los niños *alacalufes* a la escuela, lo cual ha motivado en ellos un abandono de la lengua nativa y el empleo predominante del español. En todos los niveles materiales e inmateriales visibles, se observan préstamos culturales múltiples y definitivos. Su antigua economía de subsistencia a base de recolección, pesca y caza no constituye ahora su única fuente de recursos, puesto que una gran parte de ella ha sido sustituida por la artesanía consistente en la manufactura de pequeños botes y canastos tradicionales destinados ahora a los turistas y pasajeros de barcos mercantes.

Es así como la prehistoria de los *alacalufes* —que comienza y finaliza en el período preagroalfarero— es sucedida abruptamente, a partir del siglo XIX, por su dolorosa y dramática incorporación a la sociedad chilena. La incompatibilidad de estructuras y niveles culturales de ésta última con respecto a aquellas de la sociedad *alacalufe* determinó tanto una integración forzada como la destrucción veloz de una de las culturas paleoindígenas más arcaicas y antiguas del continente.

### III. LA MÚSICA Y SU PROCESO DINÁMICO DE CAMBIO.

Es obvio que el proceso de cambio cultural de los *alacalufes* —que, como hemos señalado, ha invadido todos los ámbitos de su vida material e inmaterial— ha afectado profundamente su lenguaje musical, por ser este

un elemento inseparable de su sistema de comunicación humana integrado a la configuración total de la cultura nativa.

Sin embargo, el estudio de su aculturación musical debe ser necesariamente fragmentario. Es imposible intentar una reconstrucción completa de la música *alacalufe* antigua por no existir suficientes documentos sonoros objetivos que así lo permitan. Sabemos que las escasas grabaciones de terreno de música "fueguina" contienen en su mayoría canciones de *omas* y *yaganes* de Chile y Argentina, existiendo sólo escasos trozos *alacalufes* que son en su totalidad canciones profanas imitativas. No obstante, al pertenecer dichas grabaciones<sup>6</sup> y los estudios etnomusicológicos correspondientes (Hornbostel, 1936 y 1948) a tres culturas de gran afinidad y parentesco musical, estructural y estilístico, sus materiales constituirán un punto de referencia importante para efectuar comparaciones diacrónicas e interculturales. Para los efectos del presente estudio se utilizarán principalmente las grabaciones de los años 1959 y 1971 complementadas con las breves transcripciones de Hornbostel y Empeaire<sup>7</sup>.

Diversos científicos han observado el lugar destacado que en el pasado ocupó la música y la danza en la vida del grupo *alacalufe* y de los demás "fueguinos". En general, se distinguen dos repertorios musicales: uno religioso, ya desaparecido, ligado al ceremonialismo ritual; y otro profano, aún vigente, ligado a las actividades cotidianas y sentimiento humanos.

En el primero de ellos, se destacan los ritos mortuorios e iniciáticos. Refiriéndose a los ritos de enfermedad de los "fueguinos", Cañas Pinochet (1911: 393) observa: "Se ponen a cantar en un tono triste y monótono, durante largas horas, imitando el ruido sordo del mar o el de los impetuosos vientos huracanados que soplan en aquellas regiones". En los ritos mortuorios, los *alacalufes* ejecutaban golpes percutidos con bastones que acompañaban a sus gritos rituales (Bird, 1946:77). Sin embargo, el rito principal era el de iniciación, en el cual el canto y la danza desempeñaban una función comunicativa relevante (*ibid.*: 73-75; Steward y Faron, 1959:403-404). Después de la ejecución de cánticos preparatorios, los candidatos a la iniciación aprendían y entonaban la canción de la ballena, la cual constituía un eje de gravitación ritual. A continuación, se interpretaban cantos nocturnos alusivos a los animales y pájaros (Bird, 1946:75).

(Por su parte, el repertorio musical profano *alacalufe* aparece íntimamente ligado a las actividades cotidianas de trabajo; a su íntimo contacto con la naturaleza y la flora y fauna de los archipiélagos.) Un grupo importante de cantos lo constituyen aquellos de fisonomía onomatopéica que imitan a diversos pájaros y animales, los cuales, en la antigüedad eran acompañados

<sup>6</sup> Véase la Introducción del presente trabajo (p. 80).

<sup>7</sup> Véase la Introducción del presente trabajo (p. 82).

por mímica y pantomima alusivas<sup>8</sup>. Dichos cantos poseían un valor utilitario por servir al cazador para atraer a su presa (Bird, 1946:61). “Los *alacalufes* cantaban así a todos los animales de los archipiélagos, en cortas frases indefinidamente vueltas a tomar con ritmos diferentes... Los *alacalufes* cantan lentamente, siempre a media voz y con un timbre rasgado. Alguien comienza a cantar primero. Los asistentes se unen poco a poco al cantor: el ritmo se hace entonces más rápido. Todos los cantos conocidos se caracterizan por una acentuación muy fuerte de las sílabas, todas bien cortadas, por grandes contrastes de intensidad y por notas ornamentales” (Empeaire, 1963:218).

El repertorio profano incluye, asimismo, diversas canciones descriptivas o anecdóticas en las cuales el indígena relata “sus pescas en el mar, sus cazas en el bosque, a la nutria y al lobo que se les escapa”, y a todo aquello relacionado con sus necesidades vitales (Cañas Pinochet, 1911:394). La variada gama de temas y sentimientos del *alacalufe* se expresan en canciones de amor y de cuna, en canciones alegres y juegos cantados. Cuando el padre juega con su hijo, “lo hace saltar en sus brazos, le sonríe, le habla suavemente canturreando” (Empeaire, 1963:217).

En muchas canciones, se observa el uso de sílabas sin significado, lo cual responde a una particularidad de la poesía cantada de los “fueguinos” (Cañas Pinochet, *loc. cit.*). Otra particularidad de su canto es la ausencia total de acompañamiento instrumental, reduciéndose en su mayor parte a una sola línea melódica. Este hecho, que indica una carencia actual de instrumentos musicales, no presupone la inexistencia de los mismos en el pasado. La afirmación de Bird (1946:78) tendiente a que los *alacalufes* han carecido de instrumentos musicales debe interpretarse sólo en relación a aquellas especies más evolucionadas. En efecto, Erich von Hornbostel (1948:87) señala: “La aserción de muchos autores de que los fueguinos carecen totalmente de instrumentos musicales es errónea”, puesto que ellos poseyeron diversos medios para producir intencionalmente recursos sonoros. Entre ellos cabe mencionar los siguientes: aerófonos de hueso de pájaro; idiófonos percutidos tales como bastones rítmicos, cueros enrollados, ramas, palos y los propios puños del hombre; idiófonos sacudidos consistentes en capas de piel y sonajas de concha enfiladas (Gusinde, 1931-37: I y II; cf. Hornbostel, 1936: 365-366 y 1948:88-89).

<sup>8</sup> Estas canciones imitativas pueden haber tenido un significado ceremonial o totémico en el pasado. Según Hornbostel (1948:82), “la supuesta transición de las costumbres ceremoniales a las profanas puede ser estudiada en las danzas y canciones de animales, la mayoría de las cuales se interpretan sólo en relación con iniciaciones de jóvenes, mientras que otras sirven de entretenimiento general”.

## CUADRO Nº 1

## REPERTORIOS DE 1923-24, 1946-48 y 1959

Repertorios	Canciones comunicativas afectivas	Canciones imitativas	Canciones lúdicas o juegos cantados
1923-24 Transcripciones (Hornbostel, 1948:100-101)	(0)	a) <i>zoomórficas</i> : (9) 1. huairao 2. peq. albatrós negro 3. caiquén colorado 4. peq. pájaro de playa 5. peq. albatrós blanco 6. huemul 7. tagüita 8. pingüino 9. gran ganso de mar b) <i>de acciones u objetos</i> : (1) 1. buscando agua	(0)
1946-48 Transcripciones (Emperaire, 1963:219-221)	(0)	a) <i>zoomórficas</i> : (3) 1. el huemul 2. el carancho 3. el zorro b) <i>de acciones u objetos</i> : (2) 1. el fuego 2. el tabaco	(0)
1959 Grabaciones (Coon y Medina, 1959)	1. de amor 2. de amor	a) <i>zoomórficas</i> : (3) 1. del lobo fino 2. del lobo toruno 3. de los patos liles b) <i>de acciones u objetos</i> : (0)	1. jugando con el mar
Totales	2 canciones comunicativas afectivas.	18 canciones imitativas	1 canción lúdica o juego cantado

No es posible efectuar un análisis sistemático del proceso de cambio estilístico de la música *alacalufe* sin poseer algunos hitos temporales claves. Afortunadamente, para los efectos de esta etapa básica de nuestro trabajo se cuenta con cuatro repertorios estratificados correspondientes a cuatro ejes cronológicos comparables entre sí: los repertorios antiguos de 1923-1924 y 1946-1948; el repertorio antiguo de origen reciente de 1959; y el antiguo de

supervivencia actual de 1971<sup>9</sup>. Por tanto, nuestra muestra total está integrada por la suma de estos cuatro repertorios los cuales se describen en los Cuadros N<sup>os</sup> 1 y 2<sup>10</sup>.

Por lo general, el cambio estilístico musical no aparece en forma autónoma sino íntimamente unido a la función y estructura de la música. En consecuencia, es necesario bifurcar nuestro análisis en dos niveles. En el primero, se estudiarán las transformaciones estilísticas asociadas o derivadas de cambios funcionales de la música y de su correspondiente contexto cultural; y, en el segundo, se ubicarán las modificaciones estilísticas dependientes de la estructura musical.

CUADRO N<sup>o</sup> 2  
REPERTORIO DE 1971

	Canciones-tipo	Intérpretes *		N <sup>o</sup> de versiones
Canciones comunicativas	1. <i>de amor</i>	MM AA JL P TP RO	(= 6)	12
afectivas	2. <i>de cuna</i>	MM PL RO TP	(= 4)	3
	3. <i>de alegría</i>	P	(= 1)	3
	4. <i>de alegría</i>	AA	(= 1)	1
Canciones imitativas zoomórficas	1. <i>del lobo fino</i>	MM JL P RO	(= 4)	8
	2. <i>de los patos liles</i>	JL RO TP	(= 3)	3
	3. <i>del lobo toruno</i>	JL	(= 1)	2
Canciones lúdicas o juegos cantados	1. <i>jugando redondo</i>	MM JL P RO	(= 4)	7
	2. <i>columpio</i>	P	(= 1)	3
	3. <i>haciendo fuego</i>	TP	(= 1)	1
Totales	10 canciones-tipo	7 intérpretes		43 versiones

\* *Abreviaturas:*

MM = Margarita Molinare.

AA = Alberto Achakáz.

JL = José López.

PL = Pimpa López.

P = Panchote.

RO = Rosa Ovando.

TP = Teresa Paterito.

<sup>9</sup> Véase la p. 82 del presente artículo donde se describe el origen y la cantidad de canciones de estos cuatro repertorios. Las denominaciones empleadas derivan de la división que los propios *alacalufes* hacen de la música: "canto antiguo" es el canto de los antepasados, no importa cual sea su origen en el tiempo; "canto nuevo" es todo préstamo cultural representado en las escasas canciones en español aprendidas por algunos jóvenes *alacalufes*.

<sup>10</sup> El Cuadro N<sup>o</sup> 1 ordena los repertorios de 1923-24, 1946-48 y 1959. Por su parte, el Cuadro N<sup>o</sup> 2 clasifica el abundante repertorio de 1971, base sustancial del presente artículo.

### A. *Función y Cambio Estilístico.*

De acuerdo a su función y tomando como unidad básica la canción-tipo —caracterizada por el empleo de un texto poético o tema característico, aunque no necesariamente por una melodía común—, es posible clasificar las canciones *alacalufes* en tres grupos:

1. *Canciones comunicativas afectivas*, que expresan sentimientos humanos. Ellas incluyen cinco canciones-tipo: *de amor* (2), *de cuna* (1), y *de regocijo* o *alegría* (2), constituyendo el grupo reciente y actual más numeroso debido a la gran cantidad de versiones.
2. *Canciones imitativas*<sup>11</sup>, cuyas variedades de antaño incluían numerosas imitaciones de animales y pájaros (zoomórficas) e imitaciones de acciones humanas y objetos materiales. En el presente, ellas se reducen a sólo tres canciones-tipo: *del lobo fino*, *de los patos liles* y *del lobo toruno*.
3. *Canciones lúdicas* o *juegos cantados*, consistentes en cuatro canciones-tipo: *jugando con el mar* del repertorio de 1959; y *jugando redondo*, *columpio* y *haciendo fuego* del repertorio de 1971.

En cada uno de estos tres grupos destaca una de sus canciones-tipo por su mayor vigencia, funcionalidad y abundancia de versiones. Ellas son, respectivamente, las canciones *de amor*, *del lobo fino* y *jugando redondo*, todas las cuales están representadas abundantemente en los repertorio de 1959 y 1971.

No obstante, las canciones-tipo restantes experimentan en la actualidad una notable disminución de su vigencia, funcionalidad y energía creativa originales. Como resultado del dramático cambio cultural, desintegración y disminución numérica del grupo étnico, se ha producido un debilitamiento generalizado de las expresiones musicales tradicionales visible en los siguientes seis niveles de análisis:

#### 1. *Pérdida del repertorio religioso:*

Diversos testimonios recogidos en 1971 por la presente investigadora en Puerto Edén<sup>12</sup> indican que los ritos mágico-religiosos de los *alacalufes* se han perdido irremediamente. Dicha pérdida parece haber ocurrido gradualmente a partir de 1930, acentuándose abruptamente desde 1950. No obstante, antes de esas fechas Gusinde (1951:269-348) pudo atestiguar, a

<sup>11</sup> Las transcripciones de Hornbostel (*op. cit.*) y Emperaire (*op. cit.*) sólo contienen antiguas canciones de este grupo denotando una rica variedad de las mismas. Ellas forman un total de quince canciones diferentes.

<sup>12</sup> Uno de dichos testimonios fue proporcionado por el lobero Ernesto Hernández Subiabre, antiguo residente de Puerto Edén y buen conocedor de la cultura *alacalufe*, quien fue categórico al afirmar la desaparición total de los rituales indígenas.

través de sus valiosas experiencias personales de terreno, la vigencia de dicho repertorio musical fueguino asociado a ritos de iniciación a la pubertad, ceremonias masculinas, ritos funerarios y de iniciación chamánica<sup>13</sup>. Hoy día, nos resta sólo la música profana como única supervivencia musical. Todas las grabaciones realizadas durante los primeros decenios del presente siglo<sup>14</sup> no incluyen, desafortunadamente, trozos musicales religiosos *alacalufes*. Podemos inducir, sin embargo, el carácter de esta música por medio de las grabaciones chamánicas *onas* de Chile y Argentina<sup>15</sup>, cuyo estilo se aproxima, en líneas generales, al de las canciones profanas aunque denota una mayor fijeza estructural y un marcado arcaísmo en su contenido.

## 2. Disminución de la cantidad y variedad de canciones imitativas:

Puesto que las canciones imitativas aparecen íntimamente relacionadas con la actividad laboral cotidiana y, específicamente, con las importantes faenas de pesca, caza y recolección de alimentos, cualquiera modificación o pérdida de funcionalidad de dichas actividades repercute en sus correspondientes expresiones musicales. De hecho, una gran parte de dichas actividades han sido reemplazadas hoy día por labores artesanales domésticas, cambio que ha contribuido poderosamente a la disminución cuantitativa y cualitativa de dichas canciones. Efectivamente, de las diez canciones-tipo imitativas recogidas en 1923-24 (Hornbostel, 1948:100-101) sólo aparecen cinco en la colección de 1946-48 (Empeaire, 1963:219-221), reduciéndose a tres en la colección de 1959. Estas tres canciones-tipo son de la especie zoomórfica y sobreviven aún en 1971, aunque conocidas e interpretadas exclusivamente por algunos *alacalufes* de edad más avanzada. Ellas son: la *canción del lobo fino*, interpretada por cuatro indígenas; la *canción de los patos liles*, interpretada por tres de ellos; y la *canción del lobo toruno*, interpretada por sólo uno<sup>16</sup>.

Según nos relatan nuestros amigos *alacalufes*, desde hace algún tiempo la caza del lobo y del pato silvestre ha disminuído debido a la relativa extinción de las especies y a las actividades competitivas de los loberos chilotes. Al mismo tiempo, es posible percibir en la ecología de la zona de los canales

<sup>13</sup> La calidad secreta y hermética es propia tanto de estos ritos como, en general, de las creencias y prácticas religiosas de los fueguinos (Gusinde, 1951:319-321). Debido a dicho rasgo, estos aspectos han constituido un campo casi inaccesible para el investigador. La carencia de manifestaciones externas visibles —tales como la oración y sacrificios en honor a la divinidad— agudizan esta dificultad. Por esta razón, podría argumentarse que los *alacalufes* podrían poseer, aún hoy día, un ceremonialismo esotérico o secreto cerrado al no *alacalufe*. Sin embargo, creemos que debido al fuerte impacto de la cultura occidental y a la perseverante labor de los misioneros salesianos dicha actividad no sólo ha desaparecido en apariencia sino también en realidad.

<sup>14</sup> Véase p. 81 del presente trabajo (1.1 y 1.2).

<sup>15</sup> Véase *loc. cit.* (1.1 y 1.5).

<sup>16</sup> Véase Ejs. 2 y 10.



una disminución de la fauna original. Todo esto ha repercutido sensiblemente en la disminución del número de canciones funcionales alusivas a pájaros y animales marítimos. A ello se suma el abandono actual de la mímica y pantomima que acompañaban expresivamente a los cantos de antaño.

### 3. Ausencia del juego cantado *alacalufe* en las actividades infantiles:

A pesar de no existir testimonios de juegos cantados anteriores a las recolecciones de 1959 y 1971, sabemos por los propios *alacalufes* que ellos poseen gran antigüedad. La actividad lúdica parece haber sido importante y variada en el pasado, como lo demuestra el interesante trozo denominado *jugando con el mar*, un expresivo recitado con risas intercaladas recogido por Coon y Medina en 1959 de una mujer adulta<sup>17</sup>. Las once versiones de tres juegos cantados infantiles recogidas en 1971 por la presente investigadora han sido interpretados exclusivamente por adultos en calidad de vivencia de sus preteritas actividades lúdicas. Dichos juegos son: *jugando redondo* ("kënajana-yowa") interpretado por cuatro *alacalufes* adultos, en el cual un grupo de niños gira hasta perder el equilibrio; *columpio* ("karaktúe") interpretado por un *alacalufe* anciano, en el cual se representa el movimiento pendular del balanceo lúdico infantil; y *haciendo fuego* ("wajena") interpretado por una sola mujer adulta<sup>18</sup>. Este último juego, según una anciana *alacalufe*, es un "canto solo . . . un jueguito chiquitito: más leñita pa' echar fueguito . . . Se juega con palitos . . . Se echan al fuego con cuidado de no quemar".

De acuerdo a testimonios recogidos de los líderes actuales de la comunidad *alacalufe*, los juegos tradicionales de la niñez se han perdido por no poseer éstos lugar y espacio adecuado para poder desarrollarlos. Estos juegos parecen haber disminuído ostensiblemente desde la erradicación de los *alacalufes* de la gran playa de Puerto Edén. Al carecer de playa la actual colonia indígena, sus niños sólo pueden jugar saltando en la cuerda sobre un pequeño puente de madera adyacente a las viviendas. A este impedimento físico se une el mayor acceso de los niños a la escuela local, en la cual han aprendido nuevos juegos cantados y rondas provenientes tanto de la tradición oral chilena como del repertorio escolar. El olvido del idioma nativo por parte de los pequeños y su falta de identificación con la cultura de sus progenitores constituyen otros factores decisivos en ésta pérdida de expresiones musicales infantiles.

### 4. Disminución de la frecuencia del canto:

"Poco se canta no más ahora. Aquí está más triste. No hay playa pa' caminar . . . Una vez [se canta] cada canción: hay que trabajar . . . Tene-mo' que pensar por otra 'costión': trabajo, alguna cosa, los cabros que

<sup>17</sup> No estamos informados si este juego corresponde a uno de la infancia o de la adultez.

<sup>18</sup> Véase Ejs. 11, 1a y 8.

está' estudiando. Preocupa mucho eso". Así, el canto actual expresa "to'o lo' pensamiento' que tenimo' losotro' ". Antes, en cambio, "los antiguos remaban y cantaban...". Este elocuente testimonio proporcionado por un líder de la comunidad *alacalufe* es corroborado unánimemente por los demás indígenas. El sugiere una explicación básica: El desplazamiento y subsiguiente concentración de las actividades laborales en la pequeña artesanía —en detrimento de las actividades de trabajo realizadas en pleno contacto con la naturaleza— ha contribuido a la menor frecuencia del canto relacionado con la actividad física motora (trabajo y juego) ; y a la supervivencia ostensible del grupo de canciones comunicativas afectivas que favorecen la expresión de sentimientos humanos. Así, son las canciones *de amor*, *de cuna* y *de regocijo*, las que evidencian un mayor número de versiones (19) y de intérpretes (7) en nuestra recolección de 1971.

##### 5. Pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo:

La interpretación de canciones *alacalufes* es hoy día una actividad individual solitaria. "No se canta cuando están junto' ahora. Antes sí... Ahora, cuando están solo', solo'... A cualquier hora". Esta valiosa información de un *alacalufe* adulto es corroborado por una mujer indígena muy anciana: "Esto con canto solo nosotros' ". Este predominio del canto individual solitario puede explicarse por un desarrollado sentido de privacidad que se manifiesta tanto en relación a las actividades recreacionales tradicionales como al nuevo medio ambiente ecológico. En efecto, Puerto Edén no es el lugar agreste de antaño. "Hay mucha gente. Mucho trajín, mucho trajín. ¿No ve que to'o lo' pobladore' que está' acá en aquel alto parece que trajinan? Antiguo este lugar era solo. Solo no se molesta ná'. Solito".

Como reacción natural, los *alacalufes* adultos buscan la soledad de los tiempos originales para expresar sus sentimientos íntimos por medio de las antiguas canciones de sus antepasados. A esto se une el pudor o recelo que los incita a no compartir con extraños sus genuinas expresiones tradicionales. No obstante, esta situación conlleva una falta de proyección social del canto como medio de comunicación humana. Conlleva, asimismo, una falta de oportunidades en la endoculturación musical de los niños y adolescentes, quienes carecen de "modelos" que los estimulen a proseguir la cadena de testimonios musicales de su antiquísima tradición oral. De este modo, la pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo ha afectado y sigue afectando profundamente las posibilidades de continuidad y supervivencia de la ya muy disminuída cultura musical *alacalufe* de nuestros días.

## 6. *Desconocimiento de cantos en lengua alacalufe por parte de la juventud actual:*

El punto anterior nos explica la discontinuidad producida a nivel de la transmisión generacional de la música *alacalufe*. Diversos indicadores culturales señalan que la cadena de testimonios musicales tiende a cortarse abruptamente, deteniendo tanto su propia continuidad y estabilidad como su proyección dinámica hacia el futuro. Tres aspectos específicos ayudan a comprender la escisión musical y cultural de la juventud *alacalufe*. En primer lugar, se ha producido en ella una carencia de comprensión e identificación con su propia cultura. En segundo lugar, el impacto de la educación escolar y la mayor interacción con chilenos ha favorecido en ellos una tendencia a imitar modelos culturales occidentales. En tercer lugar, el aprendizaje de las canciones propias del repertorio escolar, secundado por la exposición esporádica a los estímulos de la música radial, constituyen nuevas influencias que determinan la profunda aculturación musical de la juventud *alacalufe*.

Es fácil evidenciar el impacto general que las profundas transformaciones funcionales —desglosadas en los seis niveles de análisis previamente descritos— han ejercido y continúan ejerciendo sobre el estilo musical *alacalufe*. Así, el cambio estilístico derivado de implicancias funcionales se manifiesta en un aspecto central: Una pérdida de la energía vital del canto, que conlleva un debilitamiento de sus modalidades expresivas internas debido a la carencia o dificultades de su libre expansión. El canto *alacalufe* se encuentra aprisionado por las limitaciones del nuevo medio ambiente cultural y ecológico. Su adaptación a éste último propicia un cambio de su organicidad y funcionalidad que será, en todo momento, apreciable en la vida interior del estilo musical.

### B. *Estructura y Cambio Estilístico.*

Con el fin de determinar el cambio estilístico de la música *alacalufe*, es necesario comparar las diversas versiones de las canciones-tipo correspondientes a los cuatro ejes cronológicos ya mencionados. Dichas versiones se desprenden tanto de estilos interpretativos individuales como de la existencia de patrones musicales preexistentes. Un análisis de sus elementos claves comunes y diferenciados, constantes y variables, será indispensable para cumplir con los propósitos de nuestro trabajo. Se ha distinguido cinco niveles específicos en nuestro análisis sistemático del material: morfología, organización tonal, organización temporal, dinámica y articulación, y timbre, unido este último a elementos interpretativos especiales.

#### 1. *Morfología:*

Los *alacalufes* distinguen dos tipos de canciones: el *canto corto* y el *canto largo*. El primero es una microforma de desarrollo y duración mínimas, cuyo carácter corresponde al de una lacónica miniatura vocal. El segundo posee

mayor desarrollo y elaboración, mayor duración y expansión expresiva. Mientras los textos de la primera ocupan un mínimo de palabras<sup>19</sup>, los textos de la segunda presentan pensamientos poéticos más complejos y extensos. Ambos tipos de canto parecen haber coexistido desde tiempos antiguos, si damos fe a los testimonios verbales de los propios *alacalufes*.

*Canto corto y canto largo.*

**Ej. 1**

**1a) Canto corto: Juego cantado (1971): "Columpio"**

*d. = 94*

Ka-rak-tú-a ka-rak-tú-a su-ta-nak su-ta-nak karek-tú-a

**1b) Canto largo: Canción de amor (1971)**

*d. = 69*

Chi-chi-tis wa-ya-wú wawa-wa Chicha-la wa-ya-wawa-yachlawayawa wa-wa-wa - wa-wa.

Ye-ya-ya. Ye-ya-ya. Chi-ta-ye a-ya-ga-yal-wa-wa-wa-wú wa - wa-wa.

Ya-ba-gaunau ko-la-ta che-wa-la yagna-ga-yal-wa-wa-wa-wa.

Ye-ya-ya. Ye-ya-ya. Ay-ya-ya-ya-ya-ya. Ay-ya-ya-ya-ya-ya - ya - ya.

Estas dos canciones corresponden a dos versiones características de las diez canciones-tipo recolectadas en 1971<sup>20</sup>. Cabe señalar que dichas canciones-tipo están definidas más bien por un texto poético que por un patrón musical único. A menudo dichos textos son sugerentes, como es el caso de aquel perteneciente al Ej. 1b: "Yo canto... Canto largo. Canto bonito... Bonito canto. Canto largo... Está muy lindo. Me está enamorando..."<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Sus textos pueden constar de un mínimo de una o dos palabras reiteradas.

<sup>20</sup> Cuatro de dichas canciones-tipo están contenidas en el repertorio de 1959 grabado por Coon y Medina.

<sup>21</sup> Dicha traducción fue elaborada por la propia intérprete de la canción contando con la colaboración de la presente investigadora.

Cada una de estas canciones-tipo genera una, dos o más versiones que difieren entre sí desde el punto de vista de su organización tonal y rítmica. Dichas diferencias parecen estar motivadas por las preferencias o estilo individual de cada intérprete. (Compárese las cuatro versiones de la *canción del lobo fino* incluídas en el Ej. 2). En ciertos casos, el parentesco de dichas versiones se manifiesta en el empleo de patrones o esquemas melódicos comunes.

La estructura musical se relaciona con la unidad poética. Cada palabra o grupo de palabras corresponde a un breve motivo melódico silábico que presenta una sutil metamorfosis continua, a veces imperceptible a la simple audición. En dicha metamorfosis, la yuxtaposición de motivos —idénticos o bien más o menos variados— da origen a una especie de mosaico sonoro. Se distinguen dos especies formales: formas fijas con repeticiones exactas y/o variaciones leves (Ej. 1a); y formas de tendencia libre con variaciones más pronunciadas (Ej. 1b).

Todas estas características formales son comunes a los tres repertorios estudiados y responden a antiquísimas normas estructurales compartidas por los demás grupos culturales fueguinos ya extinguidos. Ellas denotan, por tanto, una gran permanencia y constancia de rasgos ligados al estilo arcaico<sup>22</sup>.

## 2. Organización tonal:

Los *alacalufes* poseen un concepto peculiar del acto de cantar. Para ellos, este último incluye manifestaciones expresivas carentes de los atributos de diferenciación tonal organizada requerida por las normas de nuestra cultura occidental para la construcción melódica. Así, un recitado con sonidos indeterminados y risas es "cantar"; un recitado monótono sobre un sonido único es también "cantar", siempre que exista en él algún tipo de organización rítmica. Por tanto, es posible deducir que, de acuerdo a normas y criterios culturales implícitos de los *alacalufes*, es esta última la que diferencia el lenguaje hablado del musical al transformarse en el elemento básico de toda canción. Consecuentemente, el canto *alacalufe* abarca desde los sonidos indeterminados organizados expresivamente (véase Ej. 11) hasta las ordenaciones de cinco sonidos (pentafónicas), incluyendo las combinaciones intermedias de uno, dos, tres y cuatro sonidos.

<sup>22</sup> Las minuciosas observaciones de Hornbostel (1948: 76-80) sobre la forma y estructura de las canciones fueguinas del repertorio antiguo apoyan esta conclusión parcial de nuestro análisis sistemático.

*Melodías de uno, dos, tres, cuatro y cinco sonidos*<sup>23</sup>.**Ej. 2****2a) Canción de los patos liles (1959): 1 sonido**

*♩ = 110*

Ay-gaks-yak-chal Ay-gaks-yak-chal gua - ka ta-ta ay-sa ay-sa wa-rra wa-ta ta - ta - ta etc.

**2b) Canción del lobo fino (1959): 2 sonidos**

*♩ = 72*

To-wa-ga-ya to-wa-ga-ya Ki-ma-ya-che Ki-ma-ya-che etc.

**2c) Canción del lobo fino (1971): 3 sonidos**

*♩ = 90*

Ay-ka-sé to-wa-ga-yaks to-wa-yay to-wa-ga-yaks y ay-ka-sé to-wa-ga-yak pa-cha-ya-ya etc.

**2d) Canción del lobo fino (1971): 4 sonidos**

*♩ = 100*

¡Ay-ha-ye-jel to-wa-ga-ya ya-ya mi-tia-ga-ya wa-wa ya-ya mi-tia-ga-ya wa-wa etc.

**2e) Canción del lobo fino (1971): 5 sonidos**

*♩ = 88*

Ai - ja-che to-wa-kiá yak-ta! Ya - ya mi-chia-ya - wa ya-ya mi - chia-ya-wa yak - ta! etc.

Dichos sonidos se encuadran en ámbitos que van desde el unísono más o menos oscilante hasta la 6ª menor, correspondiendo este último a melodías pentáfonas de mayor complejidad tonal (véase Ej. 1b). Cabe señalar, sin embargo, que el ámbito más común suele ser el de 2ª menor y mayor, dada la frecuencia de las canciones de dos sonidos separados ya sea por un semitono o tono.

En todas las melodías predomina el movimiento conjunto, al cual suele agregarse la 3ª menor en ciertas melodías de ámbito más amplio. Si bien es cierto que el empleo del intervalo de 4ª justa es excepcional, los intervalos más amplios que este último caen fuera del estilo melódico.

Dada la estrechez del ámbito, predominan en él trayectorias de desplazamiento pequeño en torno a claros ejes tonales (véase Ej. 2). Sin embargo, las melodías más amplias de cuatro o cinco sonidos se organizan claramente en trayectorias centripetas, en las cuales los pequeños movimientos ascen-

<sup>23</sup> Compárese estas transcripciones con aquellas de Hornbostel (1948:100-101), que aparecen también ordenadas de acuerdo al número de sonidos utilizados.

dentes y descendentes envuelven un eje tonal ubicado al centro de la melodía (véase Ej. 1b). En cierto tipo de melodías, los pequeños cambios de trayectoria se ubican con mayor frecuencia en los comienzos o finales de un motivo o frase; en otros, dichos cambios suelen aparecer en forma recurrente. Aunque los ejes tonales aparecen claramente definidos en la mayoría de las canciones, existen algunos casos de ejes desplazados al tono inmediatamente vecino.

*Trayectorias de desplazamiento pequeño.*

**Ej. 3**

**3a) Juego cantado (1971): "Jugando redondo"**

$\downarrow = 97$

Ke - na - ja - na - yo - wa ke - na - ja - na - yo - wa kor - kua - ya - ma kor - kua kor - kua - ya - ma.

**3b) Canción de regocijo o alegría (1971): "Cantar"**

$\uparrow = 61$

Yak - tal yaktal yaktal yak - tal ya - ya - ya. Yak - tal yaktal yaktal ya - ya yaktal yaktal ya - ya yak - tal.

**3c) Canción de cuna (1971)**

$\uparrow = 73$

A - ma - ma dau - ya gey ag - da - la - ya A - ma - ma - ma A - ma - ma dau - ya gey ag - da - lai - ya etc.

En estos y otros ejemplos se observa una diferenciación de ejes principales y sonidos accesorios, utilizándose estos últimos como notas de vuelta, paso o arrastre tonal. La posición de cada sonido en un grupo está relacionada orgánicamente con el motivo melódico, unidad básica de organización tonal.

Debido a la economía de medios tonales propia de la música *alacalufe*, su variedad se concentra en pequeños detalles o rasgos sutiles de la interpretación: oscilación tonal, entonación fluctuante y afinación atemperada. El empleo de la oscilación tonal es apreciable en la ejecución de sonidos mantenidos o repetidos, produciendo un fino efecto auditivo en el cual el sonido es rodeado por microtonos adyacentes. El uso de la entonación fluctuante consiste en la aparición de más de una alternativa de altura para un sonido. Por ejemplo, un mismo sonido puede aparecer natural, sostenido o bemol y en otras alternativas intermedias. En todo caso, el marco tonal de la música *alacalufe* es claramente atemperado.

*Entonación fluctuante (notas sol y si).*

**Ej. 4**

**Canción de amor (1971)**

Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa-wa ChikM-lis wa-ya-wü wa-wa. Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa..

Confrontados los anteriores resultados con las observaciones analíticas de Hornbostel (1948:68-73) sobre la organización melódica, es posible afirmar que la base tonal de la música *alacalufe* denota, en general, una fuerte permanencia de rasgos propios de la música fueguina arcaica. Dicha permanencia es visible en su ámbito estrecho, escaso número de sonidos básicos, movimiento interválico conjunto, trayectorias de desplazamiento pequeño, claros ejes tonales, oscilación tonal, entonación fluctuante, marco tonal atemperado y otros rasgos de menor importancia. Observemos en el siguiente ejemplo —que compara dos versiones de una misma canción de amor: una de 1959 y la otra de 1971— la permanencia de rasgos tonales:

*Permanencia de rasgos tonales.*

**Ej. 5**

**5a) Canción de amor (versiones 5a) de 1959; y 5b) de 1971)**

Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa-wa ChikM-lis wa-ya-wü wa-wa-wa-wa-wa-wa-wa-wa-wa-wa-wü. etc.

Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa-wa Che-cha-la wa-ya-wa wa-ya-chlavayawa wa-wü wa-wa-wa. etc.

En general, el cambio estilístico puede apreciarse en una leve o profunda disminución de la oscilación tonal en sonidos mantenidos o reiterados; en una menor frecuencia de la entonación fluctuante; y en una tendencia hacia la afinación temperada de intervalos propia de ciertos intérpretes más jóvenes. Dichos aspectos indican una sutil absorción de rasgos propios de la música de Occidente, hecho normal dado el mayor contacto cultural existente en la actualidad.

Hemos encontrado en los repertorios de 1959 y 1971 el uso de la escala pentáfona y del ámbito de 6ª menor, los cuales se asocian a dos canciones-tipo favoritas frecuentemente interpretadas: la *canción de amor* y una de las versiones de la *canción del lobo fino*. Sin embargo, Hornbostel afirma que la música fueguina carece de escalas (1948:72-73) y que “el ámbito de quinta es enorme para las tribus canoeras” (*ibid.*: 80). Surge lógicamen-



te una duda: ¿Serán las canciones pentafónicas *alacalufe* invenciones endógenas de origen reciente o bien productos exógenos de préstamos culturales? Creemos que nos enfrentamos aquí con un problema metodológico. Si bien es cierto que Hornbostel basa sus conclusiones en transcripciones y análisis de 49 cantos fueguinos, solo diez de ellos corresponden a trozos *alacalufe*, nueve de los cuales fueron grabados a sólo dos informantes. No creemos, por tanto, que sus afirmaciones posean validez general para la música *alacalufe* puesto que ellas se desprenden de una "muestra" musical demasiado fragmentaria y poco representativa, en la cual están contenidas sólo canciones profanas imitativas excluyendo todos los demás géneros y especies musicales.

Cabe señalar, además, que las características de las melodías pentafónicas de ámbito de 6ª menor recogidas en 1959 y 1971 (véase Ejs. 1b, 2e y 5) coinciden con muchas otras pertenecientes al complejo cultural indoamericano, denotando signos visibles de autenticidad y fuerte arraigo en la comunidad *alacalufe*. Por la fijeza de sus rasgos tonales mantenidos a través del proceso de transmisión oral puede suponerseles gran antigüedad.

3. Organización temporal (ritmo, metro y tempo):

Desde el punto de vista de su organización temporal, la canción *alacalufe* descansa en un ritmo prosódico libre, ligado y determinado por el lenguaje hablado. Las modalidades interpretativas del canto dan origen a frecuentes repeticiones de palabras o grupos de palabras pertenecientes a los breves textos que condensan el pensamiento poético del indígena *alacalufe*. Dichas repeticiones ayudan a identificar y delimitar grupos de unidades de tiempo organizadas, por lo general, en torno a un sonido acentuado y/o de mayor duración. Estos grupos dan origen a esquemas rítmicos; y servirán de modelo para el desarrollo rítmico de una canción por medio de procedimientos de repetición y variación flexiblemente unidos al texto. En general, se observa mayor variedad de recursos en la factura rítmica que en la tonal, aunque por excepción suelen encontrarse trozos de ritmo uniforme.

Ritmo libre y fijo.

Ej. 6-

6a) Canción alegre (1971): ritmo libre

Ya - ka - pa - sa - rak - ta ya - kuá, ya - kuá. Ya - ka - pa - sa - rak - ta ya - kuá, ya - kuá, ya - kuá, ya - kuá. etc

6b) Juego cantado (1971) "Jugando redondo": ritmo fijo

Ké - na - ja - na - yo - wa | - sa kor - kua - ya - wa | - sa kor - kua - ya - wa | - sa ko - su [pi - sof]

En el pasado, el ritmo musical *alacalufe* estaba relacionado funcionalmente con el movimiento corporal y, en particular, con los pasos de la danza (Hornbostel, 1948:74-75). Actualmente, la extinción de las actividades ceremoniales y festivas tradicionales ha significado una ruptura de la energía vitalizadora de la actividad física en la génesis de las organizaciones rítmicas y una dependencia exclusiva del lenguaje hablado. Esto constituye un signo de aculturación musical perceptible en el carácter marcadamente logogénico de la música actual.

Al depender la organización temporal del ritmo prosódico, la métrica musical tiende a la irregularidad. Por lo general, no se basa en ordenaciones simétricas o regulares de unidades de tiempo sino, más bien, en ordenaciones que cambian por medio de la adición o sustracción de unidades de tiempo. Es, por tanto, una métrica aditiva.

*Métrica irregular aditiva.*

**Ej.7**

**Canción del lobo toruno (1971)**



Ya - ka - pa - sarra - ta ya - rra - wa yarra - wa Ya - ka - pa - sarra - ta, ya - ka - pa - sarra - ta ya - rra - wa.

Una observación cuidadosa de la organización de dichas unidades de tiempo en ésta y otras canciones *alacalufes* señala que el metro es preferentemente yámbico, trocaico o mixto, con ligero predominio del primero en los repertorios recientes o actuales. Es común, asimismo, la alternancia o inversión de sectores en metro trocaico y yámbico en el curso de una canción. Estos hechos evidentes ponen en duda la siguiente afirmación categórica de Hornbostel (1948:75): "Debido al carácter trocaico básico del ritmo no existe la "anacrusa" en nuestro sentido de la palabra, lo cual implica un alzar antes de la barra de compás y una caída en el tiempo fuerte de un yámbico". En verdad, el uso exclusivo o alternado del yámbico aparece tanto en las canciones del repertorio reciente como del antiguo, recogidas estas últimas por Emperaire entre 1946 y 1948 y por Gusinde entre 1923 y 1924. Este hecho señala su continuidad y antigüedad.

El uso exclusivo de un esquema métrico evidencia una tendencia hacia la regularidad o simetría, pareciendo ser indicador de aculturación musical (véase Ej. 6b). En dichos casos el canto se mecaniza y adquiere una expresión débil, inerte y carente de vida interior. La regularidad total está ausente de la métrica propia de las canciones más antiguas. Su presencia es un signo de cambio musical motivado, quizás, por la exposición de los *alacalufes* a la música popular occidental difundida por los medios de comunicación.

En cuanto a los hábitos de velocidad, el control metronómico de las canciones *alacalufes* indica el predominio de un *tempo* normal moderado. Las unidades de tiempo se suceden unas a otras en velocidad flexible, constante y sin premura, aunque no exenta de algunas desviaciones en su mayor parte cadenciales. Es claro que la velocidad de un trozo se relaciona con el carácter del mismo. En las canciones imitativas zoomórficas del repertorio más antiguo, la velocidad cambia en relación a la caracterización musical. Así, los mamíferos grandes reciben un tempo más lento; y los pájaros pequeños uno más rápido (Hornbostel, 1948:66).

Cabe señalar que la velocidad promedio de la música *alacalufe* de mayor antigüedad es de MM = 71 (*ibid.*: 67), apreciablemente más lenta que la de los *onas* y *yaganes*. En el repertorio antiguo de origen reciente (1959) el *tempo* promedio sube levemente a MM = 77. Y, por último, en el de 1971 se evidencia una nueva alza significativa a MM = 90. Creemos que dicho aumento de velocidad tan fácil de cuantificar arroja un testimonio irrefutable de cambio musical. La percepción del tiempo de los *alacalufes* contemporáneos se ha acelerado, adaptándose al ritmo de vida más ágil de la sociedad chilena. Dicha adaptación se refleja precisamente en el flujo temporal de su música.

#### 4. Dinámica y articulación:

Las canciones *alacalufes* se caracterizan por una ausencia o uso discreto de la dinámica graduada y por un predominio de la dinámica plana en *mezzoforte* o *piano*. Igualmente, se caracterizan por una ausencia del estilo enfático, muy acentuado e intenso, propio de los *onas* y otros grupos culturales indoamericanos (Hornbostel, 1948:91). Sin embargo, la presencia de algunos acentos dinámicos típicos, derivados de la prosodia nativa, es de gran importancia para comprender la organización musical interna. Dichos acentos dinámicos constituyen puntos focales hacia los cuales convergen las alturas y duraciones de los esquemas melódicos.

*Acentos dinámicos como puntos focales.*

#### Ej. 8

##### Juego cantado (1971) "Haciendo fuego"

Ay - ka - sé mi - chia-ya-ya mi - chia-ya-ya. Ay - ka - sé mi - chia-ya-ya michia-ya-ya.

Su ausencia en algunas canciones del repertorio de 1971 puede ser un indicador de aculturación musical.

Definida por las características de la lengua nativa, la articulación del canto *alacalufe* de mayor antigüedad posee sutiles y definidas características.

Además de la articulación normal, existe una tendencia a unir los sonidos correspondientes a una palabra o grupo de palabras por medio del ligado; y a separar livianamente ciertas sílabas por medio del *staccato*. El uso del *portato* caracteriza los puntos cadenciales; y los pequeños arrastres ascendentes o descendentes a la iniciación de motivos o frases. La pulsación sobre un sonido mantenido o reiterado es ocasional.

*Articulación característica del repertorio antiguo (1959).*

**Ej. 8**

**Canción de amor (1959)**

Cha-yai-se-ya cha-yai-se-ya skuá. Cha-yai-se-ya cha-yai-se-ya kai-sa skuá

sta-kau yau-yau se-ya sta-kau yau-yau se-ya skuá. etc.

Pero el rasgo más característico es el corte glotal provocado por un típico hábito lingüístico *alacalufe*. Consiste en una detención súbita producida en la articulación de ciertas palabras o sílabas, lo cual es normal en el lenguaje hablado. Dicha detención súbita produce un pequeño silencio interpolado dentro del motivo melódico (véase Ejs. 1b, 4 y 8). Si se comparan los repertorios de 1959 y 1971, es posible apreciar con claridad una pérdida de la variedad articulativa y de la frecuencia del corte glotal en el segundo (compárese los Ejs. 5a y 5b). En efecto, el primer repertorio evidencia una mayor riqueza articulativa, apreciable también en el repertorio de 1946-1948. En cambio, en el segundo de ellos —el de 1971— hay un notable predominio de una articulación normal muy poco elaborada, lo cual, junto con lo señalado más arriba, constituye un indicador más del cambio cultural y estructural operado en el lenguaje musical *alacalufe*.

**5. Timbre y elementos interpretativos especiales:**

En la actualidad, el timbre vocal *alacalufe* se destaca por una emisión distensa, relativamente relajada, abierta, aunque no exenta de nasalidad y contención. Se destaca también por la ausencia de la emisión vocal extra-aguda o extraintensa, lo cual favorece el empleo de un timbre natural; aunque a veces podría ser calificado de "gutural". A juzgar por las minuciosas observaciones de Hornbostel (1948:67), en el repertorio más antiguo el timbre vocal tenía otras características. Una mayor tensión vocal se expre-

saba en las siguientes cualidades interpretativas arcaicas: énfasis, patetismo, imponente grandiosidad, gravedad, solemnidad, dignidad, pesantez y dureza austera. Hoy día, dichas cualidades están ausentes o muy debilitadas.

El canto *alacalufe* se caracteriza por diversos otros elementos interpretativos, los cuales están representados con mayor nitidez y energía en el canto antiguo y con menor precisión y vitalidad en las supervivencias actuales. La mayor parte de ellos consiste en interpolaciones expresivas en el canto: lenguaje hablado, recitaciones, risas, expiraciones e inspiraciones audibles, fragmentos de entonación indeterminada o de sílabas sin significado. Estas últimas son, muchas veces, sílabas finales de una palabra empleadas para interpretar pasajes o pequeños estribillos vocalizados.

Dos elementos interpretativos de menor frecuencia poseen una indudable importancia estructural en el contexto primitivo de esta música. Ellos son el uso de la imitación empírica o heterofónica y del cromatismo descriptivo. El primero surge ya sea como una anticipación o retraso en la entrada de una segunda voz, la cual enuncia la misma melodía de la primera. Esta práctica, que hemos ubicado sólo en una versión de 1959 y tres de 1971, queda ilustrada con el siguiente ejemplo:

*Imitación empírica.*

**Ej. 10**

**10a Canción del lobo toruno (1959)**

Musical score for 'Canción del lobo toruno (1959)'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 86. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: Ar - kas - a - rak ar - kas - a - rak sa - pa - ka - na sa - pa - ka - na sa - pa - ka - na etc. Below the main staff, there is a second line of music with lyrics: Sa - pa - ka - na skya pa - sa - pua - ya pa - sa -

**10b Canción de cuna (1971)**

Musical score for 'Canción de cuna (1971)'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 96. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: A tjka - mai kta - lai - na ma ma ma ma ma tjka - mai a etc. Below the main staff, there is a second line of music with lyrics: Tjka - mai kta - lai - na ma ma ma ma ma ma

El cromatismo, como rasgo tonal aislado de los significados extramusicales del canto, no existe en la música *alacalufe*. Dicho rasgo aparece sólo en calidad de elemento descriptivo especial en un juego cantado titulado *jugando redondo* ("kénajanayowa") del repertorio de 1971. En él se describen los movimientos circulares de un grupo de niños que giran sin cesar hasta perder el equilibrio. A nuestro juicio, esta versión única y magistral de este juego infantil alcanza un máximo nivel expresivo, pleno de espontaneidad y autenticidad, lo cual nos hace pensar en un rebrote momentáneo del antiguo vigor y energía vitales de la música del pasado. Hace revivir aquella época en la cual el hombre *alacalufe* desconocía las trabas opresivas de la civilización; ignoraba las limitaciones del medio ambiente ecológico profundamente afectado y modificado por la coexistencia con el hombre blanco; y sólo conocía la libre movilidad nómada a través de un territorio agreste sin fronteras con cuya naturaleza imponente se identificaba telúricamente. Es así como este jubiloso canto descriptivo, del cual ofrecemos sólo un fragmento inicial, parece sintetizar ese pasado irrecuperable.

*Cromatismo descriptivo.*

Ej. 11

Juego cantado (1971) "Jugando redondo"

♩ = 90

Ké-na-ja-na-yo-wa, ké-na-ja-na-yo-wa kuar-kua-ya-wa kuar-kua-yo-wa. Ké-na-ja-na-yo-wa

Ké-la ké-na-ja-na ké-na-ja-na] kuar-kua-ya-wa kuar-kua-ya-wa. Ké-na-ja-na-yo-wa ké-na-ja-na-yo-wa kuar

kuar-ya-wa ké-la ké-na-ja-na ké-la késte késte ké-na-ja-na ké-la késte kóris kórkua kórkó-la-ke kórkótu-yowa kórkúay etc.

Recordemos que en la música de antaño, el movimiento corporal de la danza unido a la pantomima y mímica alusivas daban vida e impulso expresivo a una música plena de significación en las actividades de grupo. Hoy día, sólo resta su relación íntima con el lenguaje indígena. Así, el canto se ha tornado solitario, meditabundo, nostálgico y melancólico, no exento de tristeza. Salvo excepciones, el intérprete al cantar muestra rasgos físicos inexpressivos: inmovilidad facial y corporal, que pueden indicar tanto carencia de energía como introversión y timidez. Es la interpretación del actual sobreviviente de la agónica cultura *alacalufe*.

## IV. RESUMEN Y CONCLUSIONES.

Los resultados de nuestro estudio analizaron los componentes culturales y musicales del proceso dinámico de cambio o aculturación, que ha afectado significativamente a la cultura *alacalufe* de Chile. Como sucede comúnmente en cualquier proceso de esa naturaleza, han coexistido en la música *alacalufe* dos fuerzas opuestas pero complementarias: las que tienden a la estabilidad o permanencia y aquellas otras que tienden a la modificación de los modelos tradicionales. Es nuestro actual propósito sintetizar y evaluar dicha aculturación musical mediante la confrontación de los elementos que atestiguan una permanencia de rasgos antiguos o arcaicos con aquellos que exhiben una alteración más o menos profunda de los mismos.

La estabilidad de la música *alacalufe* se evidencia principalmente en sus componentes morfológicos y estructurales. Ellos son:

1. *Morfología*: La dependencia de la forma y estructura musical del lenguaje hablado; el desarrollo musical basado en una metamorfosis continua de la unidad melódica básica o motivo, generando una especie de mosaico sonoro; la coexistencia del canto corto y del canto largo, ambos de antiguo origen; y la permanencia de ciertas canciones-tipo tradicionales expresadas en diversas versiones individuales de cada intérprete.
2. *Organización tonal*: Un concepto peculiar del acto de cantar y de su organización tonal que incluye desde recitados expresivos con sonidos indeterminados hasta melodías pentáfonas; el uso de un escaso número de sonidos básicos; el predominio de ámbitos estrechos de segunda mayor y menor, incluyendo ámbitos que van desde el unísono oscilante hasta la 6ª menor; el predominio del movimiento conjunto con uso discreto de la 3ª menor y excepcional de la 4ª justa; y el empleo característico de trayectorias de desplazamiento pequeño en torno a claros ejes tonales.
3. *Organización temporal*: El uso predominante de un ritmo prosódico libre determinado por el lenguaje hablado; el desarrollo rítmico basado en la repetición y variación de esquemas básicos; el empleo predominante de una métrica aditiva irregular; el uso característico de los metros trocaico, yámbico y mixtos; y el predominio de un tempo normal moderado y constante.
4. *Dinámica y articulación*: El uso de una dinámica predominantemente plana en *mezzoforte* o *piano*; y el empleo de acentos dinámicos como puntos focales de los esquemas melódicos.
5. *Timbre y elementos interpretativos especiales*: El uso característico de recursos expresivos diversos de antiguo origen: interpolaciones de lenguaje hablado, recitaciones, risas, expiraciones e inspiraciones, entonación indeterminada y sílabas sin significado; y el empleo ocasional de la imitación empírica o heterofónica y del cromatismo descriptivo.

El cambio de la música *alacalufe* se advierte significativamente en ciertos rasgos estilísticos e interpretativos, los cuales aparecen respaldados por las transformaciones funcionales del canto. Dichos rasgos son:

1. *Morfología*: No se advierten cambios de importancia en este nivel de nuestro análisis sistemático.
2. *Organización tonal*: Una leve o profunda disminución de la oscilación tonal; una menor frecuencia de la entonación fluctuante; y una tendencia hacia la afinación temperada.
3. *Organización temporal*: Un desprendimiento o ruptura del ritmo musical con respecto al movimiento corporal y la danza; el empleo, en ciertos trozos, de una total regularidad y simetría métrica, como resultado del uso exclusivo de un esquema métrico; un aumento progresivo de la velocidad: MM = 71 en 1923-24; MM = 77 en 1959; y MM = 90 en 1971.
4. *Dinámica y articulación*: La ausencia, en algunos intérpretes, del uso de acentos dinámicos característicos; y la pérdida de la variedad articulativa y de la frecuencia del corte glotal.
5. *Timbre y elementos interpretativos especiales*: Una pérdida del timbre vocal tenso de antaño, sustituido por un timbre distenso, relajado, abierto, nasal y contenido; y una inmovilidad facial y corporal del intérprete, sumada a una pérdida de la asociación de la música con la pantomima y la danza.

Recordemos que estos cambios estilísticos e interpretativos detectados en nuestros cinco niveles de análisis no aparecen en forma autónoma ni aislada. Ellos afloran principalmente como resultado de cambios de función musical, los cuales responden, a su vez, a las multiformes y complejas transformaciones de la cultura *alacalufe* contemporánea. Dichos cambios funcionales no afectan la base estructural de la música. Y se perciben en la pérdida del repertorio religioso; la disminución de la cantidad y variedad de las canciones imitativas; la ausencia del juego tradicional cantado en las actividades infantiles; la disminución de la frecuencia del canto; la pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo; y el desconocimiento de cantos en lengua *alacalufe* por parte de la juventud actual. Todo ello provoca una pérdida de la energía vital del canto y un debilitamiento de sus modalidades expresivas, como obvia consecuencia del severo impacto de la civilización occidental sobre el medio ambiente y modo de vida del grupo nativo.

No obstante, la fuerte permanencia de una cantidad significativa de elementos musicales indica que la música *alacalufe* pertenece a una tradición arcaica de transmisión fija. Sus estructuras han sido capaces de resistir los embates del flujo temporal y de la acción destructiva del proceso de aculturación. La estrecha unión de la melodía con la lengua nativa —a la cual está unida inseparablemente— ha asegurado su continuidad, puesto que el lenguaje cantado desempeña una importante función comunicativa. Cabe señalar, sin embargo, que la eventual desaparición de la lengua nativa —pre-



decible en el futuro próximo de la actual niñez— implicará necesariamente la desaparición de la música por ser esta un producto de dicho lenguaje.

Para la etnomusicología, esta *paleomúsica alacalufe* posee un alto valor científico. Ella constituye la última supervivencia del estrato cultural paleo-indígena producto de las tempranas migraciones del hombre al cono sur de América. Ella es, además, una de las escasas supervivencias musicales pertenecientes a los antiquísimos grupos nómádicos de caza-recolección del planeta, la mayoría de los cuales se han extinguido luego de su contacto con la civilización. Los principales de dichos grupos vivientes son los *esquimales* del ártico, los *algonkianos* y *atabascos* de Canadá, los *shoshone* de EE. UU., los *pigmeos* y *bosquímanos* de Africa, los *semang* de Malaya, los indígenas australianos y de las Islas Andamán (Service, 1966:4-6). Todos ellos poseen una similitud apreciable en muchos niveles de sus respectivas culturas, incluyendo sus expresiones artísticas. No es sorprendente, entonces, que Hornbostel (1948:90-95) haya comprobado mediante comparaciones sistemáticas la existencia de similitudes musicales de los *jueguinos* con respecto a diversos otros grupos humanos de estratos culturales afines. Entre ellos, destacan los *vedas* de Ceylán, los indígenas del Sudeste de Australia y de las Islas Andamán y los *papúa* del Estrecho Torres (*ibid.*: 93-94).

No es nuestro propósito abocarnos a examinar el difícil e insoluble problema de los orígenes de la música, el cual está unido al origen remoto del ser humano y a su complejo proceso evolutivo de hominización. Los vastos alcances teóricos de este problema antropológico-cultural evaden los límites y objetivos específicos de nuestro presente trabajo. Sin embargo, una interrogante surge inevitablemente de los resultados de nuestro estudio. ¿Es posible que la *paleomúsica alacalufe* nos indique cómo fue o pudo haber sido la música originaria de los primeros hombres de América? La antropología moderna rechaza tal suposición, afirmando que “no hay razón para considerar a ningún grupo actual como nuestro antepasado contemporáneo” (Herskovits, 1952:85), puesto que su cultura no puede ser la misma de los tiempos primitivos debido a las continuas e incontenibles transformaciones culturales endógenas y exógenas. No obstante, sus simples expresiones musicales revelan una gran estabilidad y permanencia estructural pudiendo, quizás, reflejar algunos rasgos de dicha música pretérita. Esta música nos ofrece, en todo caso, una imagen de extrema simplicidad. Y sólo mediante su captación profunda podremos comprender la enorme distancia que la separa de aquellas expresiones de mayor complejidad propias de la civilización occidental. En efecto, la extrema economía de medios de la música *alacalufe* nos señala su profunda incompatibilidad con respecto a la música de la sociedad mayoritaria chilena. Enfrentada a ella, la música del grupo étnico cede lugar entrando gradualmente en receso en la medida que el reducido grupo *alacalufe* sobreviviente se incorpora dolorosamente al nuevo medio sociocultural

Es así como, desde hace algún tiempo, estamos presenciando la dramática agonía cultural del grupo étnico en gran parte desaparecido. Con su

gran sensibilidad y elocuencia, Gusinde lo ha atestiguado: "Me apoyé un día ... en el vallado cubierto de musgos y líquenes de un pequeño cementerio, mirando pensativo el gran horizonte que se ofrecía a mi vista. Entonces pensé: '¡Todo ese pueblo está ahí!' En efecto, todos han sido aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia. El indigenismo en la Tierra del Fuego ya no se puede recuperar. Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando continuo responso a los indios desaparecidos" (1951:398).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bird, Junius, 1938. "Antiquity and Migrations of the Early Inhabitants of Patagonia". En *Geographical Review*, xxviii, 2, pp. 250-275.
1946. "The Alacaluf". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Washington DC, Smithsonian Institution, 1, pp. 55-79.
- Cañas Pinochet, Alejandro, 1911. "La Geografía de la Tierra del Fuego y Noticias de la Antropología y Etnografía de sus Habitantes". En *Trabajos del Congreso Científico Latinoamericano*, iv, pp. 331-404.
- Coiazzi, Antonio, 1914. "Los Indios Alacalufes". En *Los Indios del Archipiélago Fueguino*, Santiago, Imprenta Universitaria, pp. 103-113.
- Cooper, John M., 1917. "Analytical and Critical Bibliography of the Tribes of Tierra del Fuego and Adjacent Territory". En *Bureau of American Ethnology Bulletin*, Washington DC, Smithsonian Institution, LXIII.
- Emperaire, Joseph, 1963. *Los Nómades del Mar*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 263 pp.
- Fischer, Erich, 1908. "Patagonische Musik". En *Anthropos*, iii, pp. 941-951.
- Guevara, Tomás, 1927. *Historia de Chile: Chile Prehispánico*. Santiago, Balcells, II.
- Gusinde, Martín, 1920. "Segundo Viaje a la Tierra del Fuego". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, II, 2, pp. 133-163.
1924. "Cuarta Expedición a la Tierra del Fuego". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, IV, 1/2, pp. 7-67.
- 1931-1939. *Die Feuerland-Indianer*. Mödling/Wien, 3 vols.
1951. *Hombres Primitivos en la Tierra del Fuego*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos, 398 pp.
- Herskovits, Melville, 1952. *El Hombre y sus Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 782 pp.
- Hornbostel, Erich M. von, 1936. "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, xxxviii, 3, pp. 357-367.
1948. "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, xii, 3/4, pp. 61-102.
- Lehmann-Nitsche, Robert, 1908. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". En *Anthropos*, iii, pp. 916-940.
- Lothrop, Samuel K., 1928. *The Indians of Tierra del Fuego*. New York, Contributions of the Museum of the American Indian, Heye Foundation, 244 pp.
- Mostny, Grete, 1971. *Prehistoria de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 183 pp.
- Oyarzún, Aureliano, 1922. "Los Indios Alacalufes". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, II, 2, pp. 165-170.
- Service, Elman R., 1966. *The Hunters*. London, Prentice-Hall, 118 pp.
- Steward, Julian H., y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw-Hill, 481 pp.
- Skottsberg, Carl, 1913. "Observations on the Natives of the Patagonian Channel Region". En *American Anthropologist*, xv, pp. 578-616.