

Música de tradición oral qom: Análisis etnomusicológico en el actual contexto urbano de asentamientos en la ciudad de Rosario.

Lic. Luis Marcelo Domenech
Escuela de Antropología
Universidad Nacional de Rosario
Rosario – Argentina
e-mail: marcelo_lmd@hotmail.com

Abstract

Despite the holistic view that characterizes art studies, the music still takes a secondary place when describes institutions, aspects or elements of a whole society.

The sonorous dimension provides invaluable topics during the investigation, particularly the music, performative art which is essential for the cultural survival of a community.

This essay is a summary of the ethnomusicology investigation that nowadays I develop in Qom community (Los Pumitas), that is located in Rosario city.

Keywords: ethnomusicology, ethnolinguistic, music, sonem, ethnic

Resumen

A pesar de la mirada holística que caracteriza a los estudios antropológicos, la música todavía ocupa un lugar secundario al momento de describir instituciones, aspectos o elementos de una sociedad en su conjunto. La dimensión sonora aporta datos invaluable durante el trabajo de campo, en especial la música, arte performativo fundamental para la supervivencia cultural de un pueblo. El presente trabajo es una síntesis de la investigación etnomusicológica que desarrollo actualmente en la comunidad qom “Los Pumitas” asentados en la ciudad de Rosario.

Palabras claves: Etnomusicología, etnolingüística, música, sonema, étnico

1. Introducción

La música es un fenómeno social que posee la misma naturaleza del lenguaje, desde el momento en que, como secuencia de sonidos, o como objeto sonoro tomado en su totalidad, adquiere valores de sentido únicamente por oposición con otros elementos del sistema. Puede plantearse entonces la posibilidad de homologías entre lenguaje y otros sistemas comunicacionales, como la música en este caso. Es en este sentido que planteo el objetivo primario de la investigación: la construcción de un modelo para el análisis etnomusicológico de parcialidades pertenecientes a la etnia toba asentadas en

la ciudad de Rosario, tomando como perspectiva, categorías, modelos y conceptos propios de la etnolingüística.

En este artículo propongo una definición de *música* más armónica con las perspectivas etnomusicológica y etnolingüística, algunas consideraciones vinculadas con lo teórico – metodológico y, a modo de conclusiones, una apretada síntesis temática de los primeros avances de la investigación. Por cuestiones de espacio, no se incluyen los temas analizados.

2. ¿Hablamos de música?

Dentro de la tradición occidental en la que estamos inmersos, la definición de *música* (como la de *poesía*, *arte* o *amor*) ha estado sujeta desde siempre a apreciaciones y juicios valorativos eurocéntricos o clasistas en el mejor de los casos. Estética, ética y moral se confunden en clasificaciones jerárquicas tales como “música culta” y “música popular”, como la sarmientina oposición entre civilización y barbarie. La música también fue catalogada en función de sus objetivos o aplicaciones: sacra, pagana, patriótica, marcial, oficial, de protesta, prohibida... clasificaciones múltiples que ponen en evidencia la trascendencia de la música en la vida cultural de los pueblos.

A pesar de tal diversidad, todos tenemos una representación sobre la idea de lo que es la música, en función de nuestra experiencia como oyentes y partícipes de una determinada tradición cultural, ubicada en un lugar y en un tiempo determinados. Una de las definiciones más clásicas y simples acerca de lo que debe considerarse como *música*, es la de Juan Menozzi: “La música es el arte de combinar los sonidos, formando con ellos melodías y armonías” [1]

Caracterizar a una melodía como agradable o correcta, depende del contexto sonoro en el que vivamos, por lo que emitir un juicio al respecto, es tan subjetivo como impertinente. Si escucho otra lengua, puedo comentar que es otro idioma, es lógico que suene diferente, pero si escucho música de otra cultura, me suena desagradable, desafinado o “primitivo”.

Cuando tomamos por universales nuestras propias pautas estéticas y cuando el contacto con otras culturas demuestra que no es así, solemos juzgarlas como inferiores.

Sin caer en absurdos simplismos relativistas, podríamos considerar como música a toda ***sucesión de sonidos ordenados premeditadamente por cualquier grupo humano con la deliberada intención de expresar o comunicar cosas.***

A partir de su condición de portadora de contenidos comunicacionales y cognitivos, la música posee la capacidad de organizar y simbolizar conocimientos desde la estética propia de cada cultura

En contraposición a la rigurosidad de la lengua, la música puede permitirse la licencia de ser totalmente permeable, de transgredir la rigurosidad de cualquier sistema. Del mismo modo, hay aspectos que pueden resistir cualquier análisis o fundamentación epistemológica: ¿cuál es el elemento que vehiculiza emociones o sensaciones? ¿qué factores conmueven a una sociedad y cuáles a otra? ¿Por qué la música estuvo ligada a lo espiritual más que la poesía o las oraciones religiosas? ¿por qué va siempre asociada a lo místico, a las curaciones, a lo ritual?.

3. Marco teórico

La cobertura del trabajo tiene, en primera instancia, las características de un enfoque etic, ya que a través de un modelo construido a partir de una concepción externa, se pretende llegar a un esquema intercultural por medio de unidades de análisis que permitan el estudio comparativo / sincrónico, es decir, un modelo construido previo al campo, una construcción teórica. [2]

El análisis estructural etic explica las estructuras musicales y las notas o grados, así como su desarrollo. Luego se transforma en émico, cuando se trata de establecer las relaciones intro – sistema. La perspectiva émica se vuelve necesaria al momento de analizar los sucesos según su función en el mundo cultural del que forman parte. La caracterización estructural de las unidades de acuerdo a su función, es realizada por los mismos actores. Desde esta perspectiva se decide acerca de la pertinencia del análisis y sobre sus operaciones prácticas. Las preferencias por las escalas, modos, intervalos, el rol de la música en la cultura, etc. son determinados en forma émica.

4. Metodología

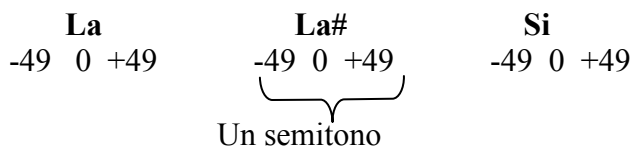
En la búsqueda de una unidad de análisis dentro de la música considerada como un sistema, nos encontramos con el primer obstáculo: categorías, criterios de agrupación para Isonidos, (escala) y formas de escritura entre otros. Por lo tanto, el concepto de “sonema” de Lévy-Strauss [3] aplicado a la música occidental, aquí será resignificado en función de escalas pentatónicas y tritónicas según corresponda, pero a partir de la frecuencia correspondiente a cada grado de la “escala” así constituida.

Cada unidad debe tener particularidades fono-acústicas distintivas. Un elemento puede diferenciarse de otro en la medida en que puedan oponerse entre sí. Una oposición fono-acústica es toda oposición fónica que pueda diferenciar sentidos, significaciones o acciones, como el uso de diferentes escalas o intervalos. Cada uno de los términos de una oposición de estas características será llamado *sonema*: unidad mínima que consta de por lo menos un sonido cuya frecuencia y relación con otros sonidos empleados en el mismo contexto es constante.

Para identificar los intervalos y sus frecuencias correspondientes, se utilizó el programa de grabación “Cool Edit Pro”, que incluye entre sus funciones un analizador de frecuencias y decibeles. Esta herramienta permite realizar cortes en la grabación de hasta dos milisegundos. En el lugar del gráfico seleccionado, aparece otra ventana con el analizador, indicando la frecuencia del sonido, nombre de la nota y octava (teniendo como referencia el C1 o “Do” central del piano) y en cents el corrimiento de la afinación **440**.

El sistema de cents le adjudica 100 cents (centésimos) a cada semitono de la escala occidental heptatónica, lo que suma un total de 1.200 cents para los doce semitonos que la componen.

A su vez, cada semitono aparece como centro o punto “0”, pudiendo tener desde -49 hasta +49 cents de corrimiento. Ejemplo:



Por lo tanto, La $\#$ -49 está más cerca de La+49 que de La 0

4.1. Niveles de análisis

4.1.1. Investigación teórica:

- Física – acústica musical: distancia en frecuencia entre los intervalos .
- Fisiología del sonido: producción sonora, funciones, timbres.
- Notación musical: si no existe, determinada por iconografía basada en las frecuencias. Grilla de frecuencias.
- Concepción rítmica, melódica, armónica, tonal y contrapuntística. El modo de una melodía se determina extrayendo los grados que emplea, colocándolos en serie y observando los intervalos que los separan. Conviene extraer todas las notas distintas y ordenarlas en escala dentro de los límites de una octava.
- Sistemas: escalas y frases: las escalas representan uno de los elementos, una de las formas con que contamos para poder individualizar un determinado tipo de música. Para poder ubicar una escala en una melodía dada deben analizarse los sistemas melódicos, armónicos y rítmicos, los descensos melódicos, las formas de terminación, e infinidad de modalidades expresivas como las notas de adorno, apoyaturas, anticipos y arrastres en la melodías vocales, y ligados y glisados en las instrumentales. Es de suma importancia aclarar, que la escala es siempre un esquema teórico. Se puede definir la estructura de un sistema musical a partir de las regularidades aisladas en el seno de un número n de emisiones, por medio de la fragmentación y clasificación de unidades mínimas. Estas unidades deberán cumplir ciertas características articulatorias que permiten establecer relaciones de correlación, oposición, contrastación, entre dichas unidades. Además está decir que los sistemas musicales que emerjan del análisis etnomusicológico de los grupos a estudiar, no deberán tener necesariamente una relación isomórfica con la estructura total de la cultura.
- Formas musicales: es importante tener en cuenta, a modo de ejemplo, el caso de interludios que pueden repetirse en otros sitios de la composición como preludeo para comenzar nuevamente el discurso musical, repeticiones, distinción entre solista y grupo, relación entre melodía y acompañamiento, síncopas de carácter, etc.
- Instrumentología: materiales de construcción, técnicas y posibilidades tímbricas. Contexto. Una de las posibilidades en cuanto a estrategias de investigación, aunque no determinante, será el abordaje de los sistemas musicales a través de los instrumentos y sus posibilidades tímbricas y sonoras.

4.1.2. Investigación histórica, estética y contextual

- Orígenes
- Historia: trabajar acerca de la historia de la percepción auditiva para mostrar cómo diferentes períodos o diferentes culturas escuchan cosas diferentes cuando de música se trata. Fisiología de la percepción de configuraciones auditivas
- Caracteres actuales
- Circunstancias de ejecución o práctica musical: cómo, cuándo, dónde, quién.

- *Recorrido hasta la estética actual*
- *Estilos o géneros*: la creación musical es libre, pero dentro de un repertorio más o menos finito de sonemas que constituyen lo que podríamos llamar estilo “x” o género dentro de un estilo definido por sus características intrínsecas.

5. El grupo étnico Qom

Dentro del macrogrupo cultural conocido como Chaquenses Típicos, podemos diferenciar dos importantes familias lingüísticas: Mataco-Macá y Guaycurú. A esta última familia pertenecen los Qom, más conocidos como Tobas.

Su hábitat original se extendía desde el norte de las provincias de Santa Fe y Santiago del Estero hasta el Paraguay, y desde los ríos Paraná y Paraguay hasta la precordillera salteña.

El término “toba” es de origen Abac (chiriguano) y quiere decir frentón o “cara alargada”, debido muy probablemente a la costumbre guaycurú de raparse la parte anterior de la cabeza en señal de duelo. El nombre que usan para autodefinirse puede variar en función del lugar de origen, aunque los más numerosos se agrupan como Qom. [4]

Qom significa gente, persona, hombre, lo humano, y como gentilicio, lo extienden a otros grupos étnicos, con la lógica excepción del hombre blanco.

Los músicos y miembros de la comunidad qom en general que colaboraron con esta investigación, pertenecen a los barrios Rouillon y Los Pumitas, de la ciudad de Rosario, pcia. de Santa Fe.

6. Conclusiones

El repertorio analizado proviene de diferentes intérpretes de edades que oscilan entre los 20 y 60 años aproximadamente, originarios de diferentes lugares y en diferentes momentos. No obstante la heterogeneidad de las fuentes, los resultados son significativamente semejantes.

Debido a la coherencia y estabilidad internas del corpus analizado, es posible afirmar la presencia de un sistema musical concreto y particular, cuya performance responde a reglas de producción semejantes a los operadores cognitivos del lenguaje.

A pesar de que el criterio de afinación es muy subjetivo, no todos los músicos tocan afinados según sus propios parámetros.

En cuanto al reconocimiento empírico de lo propio ante lo externo, los músicos qom diferencian perfectamente la escala de sus ancestros de la empleada en la música andina, así como la europea. En forma intuitiva y generalizada aceptan o rechazan la utilización de diferentes sistemas para determinados estilos de música. Para la música autóctona sólo usan instrumentos como el n’viqué, ninguno con escalas temperadas. La única excepción es la quena.

Las conceptualizaciones realizadas sobre su música también son del orden empírico, aceptadas por tradición. No poseen una “teoría” organizada ni formas gráficas de representación.

Es posible afirmar que en épocas anteriores a la conquista española, grupos qom tuvieron contactos con grupos étnicos del noroeste argentino, ya que en sus migraciones alcanzaron los contrafuertes andinos. El conocimiento de fauna típica de esas regiones y su denominación en lengua autóctona

pueden ser pruebas de dicho contacto, como así también la incorporación tardía de escalas pentatónicas e instrumentos. En la actualidad, la ejecución de música andina por parte de grupos musicales qom, se realiza con gran calidad interpretativa y sentimiento. A pesar de la apropiación de estilos musicales andinos, no la mezclan ni confunden con la de sus antepasados.

6.1. En cuanto al método

La finalidad del análisis de las frecuencias con el programa Cool Edit es tratar de descubrir que sonidos pertenecen a la escala y cuales son notas de paso, vibrato, apoyatura o armónicos extraños que no pertenecen a la melodía. Pueden aparecer elementos que determinen un “estilo qom”.

Si bien se complica al momento del análisis, se privilegió la grabación en una toma grupal. Se podrían haber hecho varias tomas en diferentes canales, una por instrumento, pero la frescura y el “destiempo” de la interpretación grupal y simultánea, se hubieran perdido. El que realiza la toma siguiente, se acopla al ritmo del anterior.

Un problema inherente al análisis de música grabada o ejecutada en forma grupal y simultánea, es la dificultad de distinguir los sonidos que pertenecen al instrumento o voz a analizar de los otros instrumentos o voces. Muchos armónicos o frecuencias del análisis pertenecen al mnoaxanã (tambor) o a las claves.

Otro conflicto que surge del análisis con Cool Edit es que la frecuencia analizada que recorta el programa depende del punto de la melodía en que se hace el corte, por lo que es conveniente realizar una barrida hasta encontrar el sonido correspondiente.

Para la determinación de grados, intervalos y escalas, se procedió a seleccionar los sonidos considerados idénticos por los informantes, por lo tanto conmutables en el mismo punto del paradigma sonoro sin provocar cambios melódicos que alteren el estilo.

Siendo que el objetivo no es la transcripción con el sistema occidental de escritura, solo se realizó un esbozo fonémico. Es difícil hacer una transcripción que no altere las particularidades de una cultura de tradición oral.

6.2. Sistema o escala

La totalidad de los casos analizados emplean la escala pentatónica definida por Carlos Vega como “Incaica modo A”, en la que observamos los siguientes intervalos desde la tónica o fundamental: segunda mayor, segunda mayor, tercera menor, segunda mayor y otro de tercera menor para la octava [5]. Expresado en cents, la extensión es de 745 cents +/-

En los casos analizados, el segundo grado de la escala, cualquiera sea su modo o tonalidad, no se ejecuta o se lo hace en muy pocos casos como una nota de paso. Como el n'viqué mantiene la nota fundamental o tónica (primer grado) mientras se canta, podemos estar en presencia de una restricción armónica / estética, en cuanto a la disonancia producida al ejecutarse simultáneamente el primer y segundo grado, o sea, una segunda mayor.

Características tales como la ausencia o no empleo del segundo grado de la escala pentatónica, el empleo de un mismo modo (Inca A), el desarrollo de los tritonos de la escala, etc., son patrones que organizan la ejecución musical a efecto de que pueda ser una actividad compartida por todos los miembros de la comunidad. Esto es posible por compartir el mismo universo de valores sonoros que evocan el mismo mundo de experiencias.

En el desarrollo melódico, la tercera menor descendente tiene el efecto sonoro de una tercera mayor. El desarrollo melódico de la escala pentatónica se subdivide en dos tríadas: la tríada inferior donde está la tónica aparece invertida. La tríada superior, con la 5ª de la escala, está abajo (segunda inversión).

Podemos observar la posibilidad de incorporar un instrumento armónico, cuyo acompañamiento se movería de la siguiente manera: acorde mayor de tónica sobre el primer tritono de la melodía, primera frase; relativa menor con 7ª mayor o 6ª menor sobre el segundo tritono, desarrollado en la segunda frase, pudiendo incorporarse un acorde dominante con 7ª al final de la segunda frase o en la tercera. Los músicos qom poseen una conciencia interválica altamente desarrollada y emplean alternativamente las escalas heptatónicas y pentatónicas en función del tipo de repertorio.

6.3. Voces

Los cantos son generalmente grupales. Tradicionalmente monofónicos, a una voz, pero en la actualidad la voz del solista es armonizada con dos o más voces en forma intuitiva pero correcta en cuanto a la conducción armónica de las voces. El acompañamiento consiste en una base rítmica bastante constante a cargo del mnoxanã (tambor) y pezuñas u otro tipo de cartexetẽ (maracas). El n'viqué puede alternar con las frases cantadas y apoyar en un bajo continuo o pedal en tónica, siendo la causa principal del no empleo del segundo grado de la escala por producirse una disonancia de segunda mayor.

Los hombres cantan con un registro muy amplio, desde notas graves (Sol-1) a notas muy agudas (Mi 3), recurriendo a falsetes, de timbre muy suave o áspero dependiendo del carácter de la obra. Esto ocurre cuando en la agrupación no hay mujeres. Según ellos mismos afirman, las voces qom se conducen por un registro generalmente agudo. De los músicos entrevistados, todos utilizan el falsete como si fuera su voz natural. Esta característica, esta elección, es un componente que se agrega al sonema, ya que es propio y muy particular de su cultura, por lo que posee poder significativo.

De acuerdo a lo “no dicho” en encuestas al momento de preguntar si hombres y mujeres podían participar por igual en los eventos musicales, podemos arriesgar la idea de que las mujeres no participaban en tiempos pasados de la música. Ante la necesidad de cubrir sonidos agudos, los hombres cantan como los “castrati” de nuestra Edad Media, de manera y por motivos semejantes. Otra posibilidad, también sugerida por un informante, es que los hombres reemplazan a las mujeres mientras se encuentran menstruando.

Algunos adornos, como los glisandos, portamentos, etc., ayudan a la afinación grupal y disimula los desplazamientos rítmicos.

En un alto porcentaje de los temas analizados aparece una introducción vocal grave y monotónica que cumple la función de llamado y concentración, muy semejante a cánticos tipo mantra. Crea un estado de ánimo particular, muy nostálgico, sentimental, reflexivo, que evoca o construye una situación de contexto. Lo curioso de estos casos es que aunque se trata de una voz que mantiene la misma nota, en el análisis de frecuencias aparecen como armónicos los cinco grados de la escala pentatónica.

6.4. Instrumentos

- Kopact Kataquí: Literalmente “tambor de madera”. Existe una forma más antigua: mnoxanã
- N'textẽ: maraca o sonajero de calabaza o porongo (chema'i). Más antiguo: cartexetẽ
- Pezuñas
- Vainas de algarrobo o chivato
- Wamirú: sikus de tres cañas, afinado como un acorde mayor.
- N'viqué o qomlasheq: violín de una cuerda

Se tomará para su descripción el n'viqué, por ser el instrumento cuyo sonido más se identifica con la música qom. (Fig.1)



Fig. 1

El n'viqué es un instrumento de cuerda frotada por un arco. Específicamente, la “cuerda”, es en realidad un mechón de crines de caballo, de aproximadamente 5mm de diámetro. El arco se construye con una tablilla de madera dura arqueada por la tensión de otro mechón de crines. El instrumentista sostiene el n'viqué sobre su antebrazo izquierdo, al estilo de los violinistas santiagueños. Los dedos de la mano izquierda apenas se apoyan sobre la cuerda, lo que produce los armónicos de la escala pentatónica. Para lograr el efecto de acentuación y salto de octavas, pisan enérgicamente la cuerda, estirándola hacia el diapasón.

La mano derecha desplaza el arco sobre la cuerda, teniendo como función el aspecto rítmico. Se puede usar como solista o acompañando a una o más voces.

6.4.1. Área de dispersión

El n'viqué acompaña a los grupos qom, tanto en sus lugares tradicionales de residencia como en sus constantes migraciones.

6.4.2. Materiales y técnicas de construcción

Antiguamente se construía con una calabaza (porongo), aunque afirman que en tiempos remotos el instrumento consistía en dos pequeños arcos, uno de los cuales se apoyaba en la boca, que actuaba como resonador.

Si bien en la actualidad se sigue construyendo de esta manera tradicional, en algunas comunidades es más frecuente la construcción del n'viqué a partir de una lata con forma de prisma rectangular. El primer paso consiste en quemar cuidadosamente la lata, para quitar los restos de pintura y adelgazar el latón, para “afinarlo” y para que vibre mejor. Si se quema demasiado, se puede arruinar. A continuación se practican dos perforaciones, una rectangular en la tapa y otra circular en la base. A través de estas perforaciones, se introducirá una tablilla que atravesará toda la lata y que cumplirá las

funciones de mango o diapasón. El extremo redondeado de la tablilla, que asomará por el orificio de la base, servirá para sujetar el cordal. Uno o dos clavos pequeños son suficientes para que no se desplace la tablilla. El cordal es un cordel de algodón o fibras al que se le anuda la cuerda, compuesta por un mechón de crines de caballo de unos 5 mm de diámetro. En la parte frontal del instrumento, la cuerda se apoya en una delgada tablilla de unos 3 centímetros de alto que cumple las funciones de *punte*. En el extremo superior del mango o diapasón, se practicará un orificio de 1 cm aproximadamente, por el que pasará la *clavija*, buje de madera dura en el que se enrosca el extremo libre de la cuerda hasta lograr la tensión/afinación deseada.

Antiguamente, tanto la cuerda del instrumento como la del arco, estaban hechas con cabellos de mujer, pero esta costumbre se dejó de lado en la actualidad.

El arco se construye con una rama o tablilla delgada de longitud variable, arqueada por la misma tensión de la cuerda.

Para que la cuerda del arco “muerda” la cuerda del n’viqué y se produzca el sonido por frotamiento, se fricciona la primera con “espuma de lapacho”: se hierva corteza de lapacho hasta que en la superficie del agua se forme una espuma negruzca. Se retira con una cuchara o espumadera y se deja secar. Se obtiene de esta manera una especie de resina semejante a la empleada por los violinistas.

Según uno de los músicos entrevistados, “los antiguos afinaban el n’viqué con el viento”. Otros afinaban con el sonido producido por el entrechoque de piedritas seleccionadas o contra una pieza de metal, lo que indica la búsqueda de un piso tonal cómodo para la tesitura de sus voces. De los casos relevados, la afinación de los n’viqué no pasa de una tercera menor de diferencia, lo que es un rango bastante estrecho. (La a Do)

En cuanto al mnoaxanã, podemos observar que su pulsación es regular, oscilando su acentuación cada cuatro tiempos aproximadamente. Los armónicos del mnoaxanã, tomados cada 37 milisegundos con el analizador de frecuencias del programa Cool Edit, son los siguientes: Re#3; La#2; Sol3; Re3; Re#3; Re3; La#2; Sol3; La#2; Re3

6.4.3. Otros parámetros:

- Carácter: El “carácter” de la música qom no coincide con la forma occidental de definir la subjetividad involucrada en esta categoría de análisis. Canciones de cuna o de amor, no suenan como tales a nuestros oídos.
- Textura: Como en otras situaciones, es necesario diferenciar entre la música tradicional y influenciada por la música andina. En este último caso, en función de los instrumentos empleados, el acompañamiento es polifónico. La textura depende entonces del estilo: autóctono, con n’viqué, mnoaxanã, cartetxetẽ o folklórico, con el empleo de sikus, charango y queñas.

6.4.4. Estilo: conservación del mismo a través del tiempo:

Cada obra musical es una unidad de sentido con una fuerte orientación estilística.

La creación musical es libre, pero dentro de un repertorio más o menos finito de sonemas que constituyen lo que podríamos llamar un estilo dentro de un género definido por sus características intrínsecas. ¿Cuáles son los indicadores de los límites que no se pueden transgredir? Quizás la pentafonía misma imponga fronteras. Sus elementos constitutivos son simples, estables, y constituyen

una paramétrica universal, ya que la columna armónica es un hecho natural que opera igual en cualquier parte del mundo. Estas características pueden explicar el hecho de que las melodías que determinan diferentes estilos puedan ser transmitidas sin escritura y poder tolerar la creación de variaciones individuales.

6.4.5. *Estilo, uso y función:*

Si bien no conocemos específicamente su funcionamiento, los diferentes estilos musicales dentro de la música qom, satisfacen necesidades de distintos órdenes: emotivas, culturales, etc.. Dichos estilos y sus melodías que los caracterizan, son exponentes máximos de subjetividad, y determinan una convergencia funcional entre estilo y uso.

Que la música se use en determinadas circunstancias no implica necesariamente que *siempre* se tenga que buscar una función más profunda. Tampoco se puede pretender que el mismo uso social en dos grupos distintos tenga la misma función. De acuerdo a los dichos de los propios músicos qom, se hace música por los siguientes motivos: goce estético, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, danza, trance ritual, evocación, enseñanza, transmisión de conocimientos, sustentación de ritos religiosos, reproducción y transmisión de instituciones y normas sociales, garantizar la continuidad cultural, a través de historia, mitos y leyendas, cohesión social, estímulos diversos.

6.4.6. *Niveles semióticos y semánticos. Significado.*

El escuchar música autóctona transporta a los oyentes de la comunidad al “ser” qom. La música, como sonido organizado culturalmente, es producto de la relación entre estructura sonora (soporte físico) más la función social.

Mientras que el nivel semiótico significa, el semántico comunica, expresa, transmite experiencias, es uso y acción entre los hombres y nexo entre los hombres y las cosas. El sentido semántico es la idea que expresa, a partir de la elección, disposición y organización de los sonidos, timbres, intervalos y escalas en el caso de la música. La importancia del estudio semántico radica en que una porción del sentido de los signos empleados es constante a través de contextos específicos y, por consiguiente, independiente del uso. A partir de las regularidades internas del código y de aquellos valores referenciales ya estereotipados por su empleo, podemos lograr una aproximación dentro del dominio del sentido.

En el caso de la música, la naturaleza aporta la materia prima necesaria en forma de un código no especulativo, natural: la sucesión de armónicos generadores del círculo de quintas, presentes en cualquier tipo de cilindro capaz de sostener una columna de aire, en cualquier cuerda lo suficientemente tensa, en cualquier membrana estirada sobre un cuerpo resonador y en cualquier sólido con una mínima elasticidad para vibrar.

Todo sonido puede ser susceptible de portar un significado. De modo semejante al habla, el portador de significado en la música es de carácter acústico y se desarrolla en forma lineal a través de una línea temporal. La pregunta sería: ¿cuál es el plus montado en el sonido que otorga sentido? ¿Cuándo adquiere la música función significante?

Todos los elementos de significación adquieren sentido en la medida en que integran sistemas. Cada unidad significativa posee dentro de sus propiedades, la facultad de relacionarse con otras unidades dentro del sistema.

La cultura es un conjunto de sistemas simbólicos (lenguaje, parentesco, arte, mito) que establecen la comunicación a diferentes niveles relacionados entre sí. La función significante surge de dichas relaciones (oposición, contigüidad, etc.) dentro del sistema y también entre sistemas, principalmente por la relación de oposición surgida de diferentes estéticas culturales.

El significado nunca aparece fuera de la interacción comunicativa, siempre es un emergente a partir de una emisión en contexto, cualquiera sea su naturaleza.

El significado surge de la relación existente entre el conocimiento cultural y la experiencia concreta del sonido, en virtud de que todos los oyentes comparten una misma lógica interpretativa, una particular manera de escucha, por ordenar sus experiencias a partir de una misma lógica.

Los significados pueden variar de cultura a cultura, por lo que la comparación estadística de intervalos puede llevarnos a querer comparar elementos no comparables. El uso de una misma escala en diferentes culturas no quiere decir que representen lo mismo.

La música posee una función referencial, al servir como intermediaria entre el mundo de las representaciones y expresiones y el mundo de lo “real”

En el caso de la música, la significación emerge desde dos niveles complementarios: el sentido total de la obra y sus unidades o signos mínimos. El foco de la investigación debe estar en el sentido que tienen las configuraciones internas de las obras y la función que cumple en la existencia humana. Puedo afirmar que el sentido existe y por qué, pero no puedo saber cuál es, así como tampoco puedo determinar inequívocamente su función: eso lo determinan los protagonistas (émico)

Las frases musicales se transforman en verdaderos patrones sónicos ligados a elementos o situaciones del ethos social, un vínculo entre sonido y significado, como los temas que evocan a la llama y al tonoleq. Esto sucede por ser el patrón sonoro una construcción cognitiva semejante a los procesos constitutivos de otras pautas culturales.

Referencias

- [1] MENOZZI, J. (1978): **Método teórico – práctico de lectura musical** – Ricordi – Buenos Aires – Argentina
- [2] PIKE, K. (1977) “Puntos de vista éticos y émicos para la descripción de la conducta” en SMITH, A. **Comunicación y cultura** - Nueva Visión - Bs As.
- [3] LÉVI-STRAUSS, C. (1986): **Mito y significado** – Alianza Editorial – Buenos Aires – Argentina.
- [4] MAGRASSI, G. (1989): **Los aborígenes de la Argentina** – Ediciones Búsqueda – Buenos Aires – Argentina.
- [5] VEGA, C. (1944): **Panorama de la música popular argentina** – Losada – Buenos Aires – Argentina