

Gas Natural Fenosa

Presidente_President
Isidre Fainé Casas

Consejero delegado_CEO
Rafael Villaseca Marco

Director general de Comunicación
y Relaciones Institucionales_
Director general of Communication
& Institutional Relations
Jordi García Tabernero

Director general de la Fundación
Gas Natural Fenosa_Director general
of Gas Natural Fenosa Foundation
Martín Solà

Directora Museo de Arte
Contemporáneo Gas Natural
Fenosa_Director of the Museo de Arte
Contemporáneo Gas Natural Fenosa
Carmen Fernández Rivera

Exposición_Exhibition

Montaje_Exhibition installation
Luis Nieto
Jega Gráfica S.L.
Lafelec Arteixo S.L.
SEA Sistemas electroacústicos

Catálogo_Catalogue

Textos_Texts Alberto Gracia:
Javier González Panizo
Alberto Gracia
Alberto Ruiz de Samaniego

Textos_Texts Ruth Montiel Arias:
Susana Blas Brunel
Helena Santos Elorriaga
Diana Puka T'ika Flores Rojas
Nerea Ubieto

Textos_Texts Federico Vladimir
Strate Pezdirc:
Margarita Alvarado Pérez
José Luis Espejo
Luisa Fuentes Guaza
María Estela Mansur

Fotografía_Photography
Artistas, Amador Lorenzo (p. 79),
Xoán Piñón

Traducción_Translations
Lambe & Nieto

Corrección_Correction
Tomàs Belaire

Diseño y Maquetación_
Design & Layout
DARDO (Blanca Prol)

Impresión_Printing
Gráficas Anduriña

Becas de creación artística en el extranjero 2015 Scholarships for Artistic Creation Abroad 2015

mac
museo de arte contemporáneo

fundación
gasNatural
fenosa

ISBN
978 84 697 3206 9

Depósito legal_ Legal Deposit
B 14222 – 2017

© de fotografías, textos y traducciones,
sus autores_texts and images, the authors
and artists

© de esta edición, Fundación Gas
Natural Fenosa_edition, Gas Natural
Fenosa Foundation

Lo mágico y lo subjetivo Tres grabaciones del canto selknam 1907/1923/1966 The magical and the subjective Three Selk'nam chant recordings 1907/1923/1966

Agradecimientos: Luisa Fuentes, Andrea Zarza, de la British Library (Londres), por dejarnos oír las grabaciones de Charles Wellington Furlong.

Anne Chapman no fue la única persona que grabó sonidos en Tierra del Fuego, pero a diferencia de otros conservó el nombre junto con la voz que había grabado: Lola Kiepja. Las grabaciones de Chapman fueron el molde sacado de aquella relación con Kiepja. Anne Chapman murió el 12 de junio de 2010 en París. Lola Kiepja murió en el hospital regional de Río Grande, en Tierra del Fuego, el 9 de octubre de 1966.

Acknowledgements: Luisa Fuentes, Andrea Zarza, from the British Library (London), for allowing us to listen to Charles Wellington Furlong's recordings.

Anne Chapman was not the only one who recorded sounds in Tierra del Fuego, but unlike others, she put a name next to the voice she had recorded: Lola Kiepja. The recordings made by Chapman were a kind of cast taken from the relationship she had established with Kiepja. Anne Chapman died on 12 June 2010 in Paris. Lola Kiepja died in the regional hospital of Río Grande, in Tierra del Fuego, on 9 October 1966.

Lo mágico

Para comprar tierras, los colonos exponían una farsa por cuyo mecanismo cambiaban algunos objetos por esas tierras para explotar sus recursos y, en ocasiones, a sus habitantes. Esta farsa la contaban y

1

Trabaja en las relaciones del arte con la cultura de la escucha en proyectos como RRS Radio del Museo Reina Sofía, Mediateletipos.net, Ursonate Fanzine, El Observatorio de la Escucha o Arrecife.

The Magical

To get their hands on land, the settlers enacted a farcical device consisting of exchanging some objects for the land in order to exploit its resources and sometimes even its inhabitants. They

1

She works with relationships between art and listening culture in projects including RRS Radio del Museo Reina Sofía, Mediateletipos.net, Ursonate Fanzine, El Observatorio de la Escucha and Arrecife.

se la creían solo los colonos pero, aun así, el rollo coló. En realidad, más que farsa era una historia de magia, más negra por cierto que el petróleo. Fue un truco que se usó recurrentemente durante siglos en una época en la que los documentos oficiales eran considerados por las culturas americanas como un objeto mágico.² El *papel* del papel en esta historia era *dar fe* de lo sucedido; no hay que ser experto en etimología para entender el asunto.

Las matanzas también debieron parecer en su día cosa de magia. Entre 1880 y 1905 desaparecieron unos 3500 selknam, lo que, considerando la densidad de población de esa época y de aquel lugar, se gana de sobra el título de genocidio. Aunque las cacerías fueron mucho más llamativas, la mayoría de selknam morían por la misma razón que los marcianos de la novela de H. G. Wells publicada en 1898: por los virus.

Las letras de los colonos se llevaron por delante muchas otras formas de comunicación, estaban en todas partes: fueron la lápida de la oralidad, el acicate del expolio y la quimera de las mismas enfermedades que los colonos habían llevado. Todo eran letras, ya fueran para ser escupidas o tragadas. Nos recuerda Steven Connor que «al tragarnos una [pastilla], que puede incorporar, grabada, alguna marca o información, tal vez perdure algún recuerdo difuso de la idea popular de fijar en el cuerpo, o de

2

«Como se ha podido constatar, La Conquista o toma de posesión no se apoya, desde la perspectiva de los actores, en la superioridad político militar de los europeos, sino en el prestigio y la eficacia casi mágica que ellos atribuyen a la escritura.» Martin Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011, p. 36.

presented this device, and even though only the settlers believed it, it did work. In point of fact, more than a farce it was really a magical story, a story blacker than oil. It was the same trick used recurrently throughout centuries in a period when official documents were viewed by American cultures as magical objects.² The role of the paper in this story was to *attest* to what happened.

Back then, massacres must also have been seen as something magical. Around 3500 Selk'nam people disappeared from 1880 to 1905. If we consider the population density of the time and of that place, the fact is fully deserving of the name of genocide. Even though death by violence attracted considerably more attention, most Selk'nam people died of the same causes as the Martians in H. G. Wells' novel published in 1898, namely viruses.

The written word of the settlers did away with many other forms of communication. They were everywhere: they were the death knell of orality, the stimulus for plundering and the chimera of the very same illnesses the settlers had brought with them. Everything was words, either to be spat out or to be swallowed. Steven Connor reminds us how "in the swallowing of a tablet, which may often be stamped with some mark, device or information, there may perhaps be some wispy memory of the folkloric idea of literally affixing to or taking into

2

"It has been possible to prove that, from the perspective of those involved, the Conquest, or the taking of ownership, was not grounded on the military superiority of the Europeans, but on the prestige and almost magical efficacy they attributed to writing." Martin Lienhard, *La voz y su huella*, Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011, p. 36.

introducir en él, una palabra de gran poder mágico, o fórmula escrita.»³

Las pastillas de esta historia no entran por la boca, sino por la oreja, y también tienen la capacidad de *fixar en el cuerpo una palabra de gran poder mágico*. Son, eso sí, más grandes que una galleta, como una rosquilla exageradamente ancha. Se les llama cilindros o discos y tienen algo de grimorio.

Cuando ya no había voz cantante, o más bien disonante, llegaron los conservadores del sonido. La palabra fijada pasó de ser un acontecimiento compartido a convertirse en un objeto mágico donde la vibración de la voz ha dejado sus marcas. Así contado, un cilindro se asemeja mucho a un molde funerario tomado con escayola sobre la cara del difunto para conservar en negativo la última presencia de la carne. En el cilindro, la voz de una persona hace vibrar un estilete que deja una marca, la cual, al ser raspada de nuevo con otro alfiler amplificado, hace sonar la voz. Puro truco. Cuando la voz es de alguien muerto hace más de cien años, el cilindro, además de máscara mortuoria, tiene un poco aura de momia, e igual que los museos arqueológicos los archivos sonoros europeos conservan en frío estas máscaras. Por cierto, persona significa eso, máscara (*prósopon*), la máscara del teatro griego en la que resonaba (*personare*) la voz.⁴

Pero no nos distraigamos. Hay otros moldes además de los mortuorios y

3

Steven Connor, *Parafernalia*, Barcelona: Ariel, 2012, p. 50.

4

Xabier Erkizia, *Per Sona #1* (2013-2016): <http://erkizia.audio-lab.org/es/per-sona-1/>.

the body some powerfully magic word or written formula.”³

In this story, the tablets do not enter through the mouth, but through the ear, and also have the power to *affix to the body some powerful magical word*. They are, however, larger than a biscuit or a big doughnut. They are called cylinders or discs, and there is something of witchcraft about them.

Sound conservationists arrived when there was no longer any chanting—or rather dissonant—voice. The *affixed* word went from being a shared event to becoming a magical object, where the vibration of the voice had left its marks. Seen this way, a cylinder is very similar to a funerary plaster cast of the face of a deceased person, taken in order to preserve a negative of their final living presence. In the cylinder, a person’s voice causes the stylus to vibrate and thus leave a mark which, in turn, when being scratched again by another amplified needle reproduces the sound of the voice. Pure trickery. If the voice belongs to somebody who has been dead for over a hundred years, besides a mortuary mask, the aura of the cylinder somehow recalls a mummy, and just like archaeological museums, Europe’s sound archives keep those masks refrigerated. Incidentally, this is precisely what *person* means, a mask (*prosopon*), the mask of Greek theatre in which the voice resonated (*personare*).⁴

3

Steven Connor, *Parafernalia*, Barcelona: Ariel, 2012, p. 50.

4

Xabier Erkizia, *Per Sona #1* (2013-2016): <http://erkizia.audio-lab.org/es/per-sona-1/>.

los cilindros. Son los que realizaban los etnógrafos de los cuerpos de aquellos indígenas que, estando vivos, poco les faltaba para desaparecer. En un fragmento del primer informe de la expedición a Tierra del Fuego publicado en Santiago de Chile en 1920, Martín Gusinde, el más famoso de los etnógrafos de esta zona, se lamenta de no haber podido llevar consigo escayola para realizar moldes de aquellos cuerpos vivos.⁵ Sin embargo, sí llevó consigo cilindros de cera, unos 30, de los cuales siete se conservan en el Berliner Phonogramm-Archiv y ocho copias digitalizadas en la web del CREM de París.⁶ De esas ocho, solo una pertenece al canto de un hombre ona, como se le llamó entonces, o selknam, como se le llama ahora, grabado el 22 de julio de 1923 en Remolino, frente al canal Beagle, en la provincia de Tierra del Fuego. El enlace para escucharlo está en la nota número 6.

Existen grabaciones anteriores a las de Gusinde, realizadas por Charles Wellington Furlong en 1907 y conservadas en Washington y en Londres.⁷ Como la mayoría de los cilindros conservados en Berlín, se

5

VV. AA., *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1920, p. 12: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018444.pdf>.

6

Martín Gusinde, *Chant d'homme (Cylindre n° 2)*, 1923, conservado en CNRS-Musée de l'Homme: http://www.europeana.eu/portal/es/record/2059208/archives_items_10290_.html?q=martin+gusinde.

7

Charles W. Furlong, *Ona Witchdoctor Songs*, Berlin Demonstration Cylinders, 28 de diciembre de 1907. Agradecimientos a Andrea Zarza, comisaria en la sección World and Traditional Music de la British Library (Londres).

But, let’s not stray from the issue at hand. There is more to casts than mortuary masks or cylinders. There are those made by ethnographers from the bodies of natives that, although still alive, were on the brink of vanishing. In a fragment of the first report about the expedition to Tierra del Fuego published in 1920 in Santiago de Chile, Martín Gusinde, the region’s most famous ethnographer, regrets not having been able to bring with him the plaster to take casts of those living bodies.⁵ However, he did take with him some wax cylinders, around thirty, seven of which are kept at the Berliner Phonogramm-Archiv and eight digitalised copies on the web of CREM in Paris.⁶ Of these, only one belongs to the chant of an Ona man—as he was then called, or Selk’nam to use the current denomination— recorded on 22 July 1923 in Remolino, near Beagle Channel, in the province of Tierra del Fuego. The link to listen to it is included in note 6.

Prior to the recordings made by Gusinde, there are others by Charles Wellington Furlong in 1907 now kept in Washington and in London.⁷ Like most of the cylinders conserved in Berlin, they remain

5

Various, *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1920, p. 12: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018444.pdf>.

6

Martin Gusinde, *Chant d'homme (Cylindre n° 2)*, 1923, conserved at CNRS-Musée de l'Homme: http://www.europeana.eu/portal/es/record/2059208/archives_items_10290_.html?q=martin+gusinde.

7

Charles W. Furlong, *Ona Witchdoctor Songs*, Berlin Demonstration Cylinders, 28 December 1907. My acknowledgement to Andrea Zarza, a curator in the World and Traditional Music section, British Library (London).

mantienen inéditos.⁸ Sobre esto sabe bastante Miguel A. García, que habla de cómo la música selknam, entre otras, será *reificada* en la narrativa antropológica mientras que su soporte se convierte en objeto olvidado. Él lo explica, para quienes quieran completar, mucho mejor.⁹ En resumen, y para cambiar de tema, diremos que estos cilindros, cuando no suenan pierden parte de su magia.

Lo subjetivo

Es poco probable que los antropólogos se supieran parte de una historia de magia. Quizá, armados con su fonógrafo o su grabadora de cinta magnética, se sintieran

8

Miguel A. García, «Culturas que susurran en los archivos de Berlín...», en VV. AA., *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid: Bibliotheca Ibero-Americana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2011, p. 281.

9

«Del mismo modo, desde el momento en que el desarrollo tecnológico convirtió a la grabación de campo en un recurso accesible para los antropólogos, el registro sonoro y visual de las diferentes expresiones de los pueblos estudiados se convirtió en otro mecanismo de captura y fijación que supuestamente permitía neutralizar el carácter efímero de las manifestaciones musicales. En este sentido, el cilindro de cera, los distintos tipos de discos y cintas y los diferentes soportes digitales de audio y vídeo se convirtieron en nuevos objetos pasibles también de ser transportados al terreno propio con la esperanza de ser posteriormente analizados por especialistas; aunque en la mayoría de los casos las grabaciones terminaban adquiriendo una condición inmaculada en los estantes de una institución o en el archivo personal del investigador. En suma, la música de los otros fue reificada en la trama de la narrativa antropológica y, en el marco de este artilugio, los instrumentos musicales fueron fetichizados y las grabaciones realizadas en diversos soportes convertidas en el contenido olvidado de anaqueles y cajones.» Miguel A. García, «Los oídos del antropólogo: la música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux», en *RUNA*, vol. 27, no. 1. Buenos Aires, 2007.

unpublished.⁸ This is something Miguel A. García is well conversant with. He talks about how Selk'nam music, among others, was *reified* in anthropological narrative, while its support became a forgotten object. For those requiring further information, he explains the matter much better.⁹ In short, and to change the subject, we shall say that when they do not sound, those cylinders lose part of their magic.

The Subjective

It is highly implausible that anthropologists were aware that they were part of a story of magic. It could well be that, equipped with their phonograph and their magnetic tape

8

Miguel A. García, "Culturas que susurran en los archivos de Berlín..." et al., *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid: Bibliotheca Ibero-Americana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2011, p. 281.

9

"Similarly, from the very moment when the technological development turned field recording into a resource that was accessible to anthropologists, the sound and visual registers of the various expressions of the peoples under study became another capturing and affixing device that would supposedly neutralize the ephemeral nature of musical manifestations. In that regard, the wax cylinder, the different types of discs and tapes and audio and video digital supports became new objects that were possible to transport to the field, in the hope of being later analysed by experts, even though in most cases the recordings ended up acquiring an immaculate condition on the shelves of some institution or a researcher's personal archive. In other words: the music of the others was reified in the plot of the anthropological narrative and in the context of that contraption, musical instruments became fetichised and the recordings carried out on various supports became content forgotten in shelves and drawers" Miguel A. García, "Los oídos del antropólogo: la música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux", in *RUNA*, vol. 27, no 1. Buenos Aires, 2007.

en posesión de ese otro concepto tan seductor y engañoso: la objetividad. Sin embargo, solo hay que escuchar por medio de internet alguno de los cilindros digitalizados para darse cuenta de lo poco que queda de esa objetividad. Aquello, desde luego, suena fantasmal, pero de fidedigno tiene poco.

Miguel A. García habla sobre los principios estéticos que rigen la escucha de los antropólogos que describen como repetitiva la música selknam.¹⁰ Poco se imaginaba Gusinde la importancia que iban a tener la repetición y el silencio en la estética musical de su país de origen solo sesenta años después. Por razones como esta quizá nos venga bien revisar la opinión poco informada de estos antropólogos para recordar lo peligroso que puede ser ignorar el gusto o asumir ciegamente la dimensión política del mismo. Mirar por encima del hombro a los que bailan mientras se escucha sentado y en silencio, o viceversa, resulta tan obtuso como definir de manera despectiva el ritmo selknam.

Las grabaciones de Anne Chapman se publicaron bajo el título de *Selk'nam Chants of Tierra del Fuego* por Folkways

10

«Como consecuencia directa, puramente natural, de este canto monótono proferido en alta voz, unido a la violenta concentración de todas las fuerzas espirituales [...]. La uniformidad monótona de este canto ya me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena [...]. Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable. Martín Gusinde 1982.» Miguel A. García, «Culturas que susurran en los archivos de Berlín», *op. cit.*

recorder, they felt in possession of another concept which is as seductive as it is deceptive: objectivity. Having said that, we just have to listen to one of the digitalised cylinders on the Internet to realise how little of that objectivity remains. Indeed, they sound ghostly, but fidelity is conspicuously absent.

Miguel A. García talks about the aesthetic principles governing the listening of the anthropologists, who described the Selk'nam music as repetitive.¹⁰ Little could Gusinde have foreseen the importance that repetition and silence would end up having in the musical aesthetic of his home country just sixty years later. Reasons like that should perhaps make it advisable to revise those anthropologists' scarcely informed view, and remind us just how dangerous it is to ignore taste or to blindly accept its political dimension. Looking down on the dancers while sitting in silence, or vice versa, is as obtuse as defining the Selk'nam rhythm derogatively.

Anne Chapman's recordings were published by Folkways Records in 1972 under the title *Selk'nam Chants of Tierra del Fuego*. Chapman seemed to go out of

10

"As a direct, purely natural consequence of this monotonous chant, uttered in a loud voice, together with the violent concentration of all the spiritual forces [...]. Less than ten minutes later, the monotonous uniformity of the chant was always very disturbing. As a mere listener, one feels one's nerves acquiring an irritability in which everything inside one's brain gets disordered [...]. Those badly pronounced, and therefore partly incomprehensible words, are uttered only in isolation during the monotonous chant in a way that no one pays any attention to them. Anyway, they do not contain anything of note. Martín Gusinde 1982." Miguel A. García, "Culturas que susurran en los archivos de Berlín", *op. cit.*

Records en 1972. Chapman pareció esforzarse en convertir su *objeto* en *sujeto* de estudio. Pretendió describir a los selknam como amigos, aunque no sabemos cuánto de amiga era de ellos. Y no queremos afirmar que no entablara amistad, sino más bien señalar un cambio de época y de escucha. Los comentarios de Chapman resultan a veces extremadamente maternalistas cuando habla de Lola Kiepja, con una condescendencia que, por otra parte, debió de ser difícil de manejar al intentar comunicarse con una persona anciana cuyo idioma no conocía realmente.

Anne Chapman también se aventura a decir que Lola era consciente de que estaba conservando los cantos para después de su muerte. Bueno, parece que los selknam ya sabían que iban a desaparecer desde el siglo XVI, cuando se cuenta que los «padres de la palabra», es decir, los antiguos profetas fueguinos, anticiparon la extinción de su pueblo de mano de unos extraños.¹¹

Por los testimonios de Chapman podemos deducir también cómo escuchó Lola Kiepja sus propios cantos al final de su vida. Lola insistía en escuchar las grabaciones para disfrutarlas y en ocasiones repetir las.¹²

11

«Por el año 1880, los blancos comenzaron la ocupación de su territorio, la Isla Grande de Tierra de Fuego (Argentina y Chile). Desde el siglo XVI sus antepasados habían tenido contactos esporádicos con tripulantes y naufragos. No sabían de dónde venían. Pero según sus profetas ("padres de la palabra"), unos extraños, parecidos a aquéllos, los iban a destruir.» Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*, Santiago de Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2002, p. 22.

12

«Invariablemente, Lola insistía en que yo rebobinara la cinta del grabador cuando ella terminaba de cantar, para escucharse. Solía reír y comentar: "ülichen" (lindo) al oírse. Empero, a veces estaba

her way to turn her *object* into a *subject* for study. She tried to describe the Selk'nam as friends, although we do not know how much of a friend she actually was. We do not mean to say that she would not have made friends among them, but rather point to a change of era and of listening. Talking about Lola Kiepja, Chapman's comments are sometimes extremely patronising, with a condescension that, on the other hand, must have been rather difficult to handle when trying to communicate with an old individual whose language she did not really know.

Anne Chapman also dares to claim that Lola knew she was preserving the chants for after her death. Well, it seems that the Selk'nam already knew about their disappearance since the sixteenth century, when it was said that the "fathers of the word," that is to say, the ancient Fueguino prophets foresaw the extinction of their people at the hands of some strange men.¹¹

Chapman's accounts also allow us to infer that Lola Kiepja would have listened to her own chants at the end of her life. Lola insisted on listening to her recordings for her enjoyment and sometimes to repeat them.¹²

11

Around 1880 "the men of European descent began to occupy their territory, the island called Isla Grande in Tierra del Fuego (Argentina and Chile). Since the late sixteenth century, their ancestors had had sporadic contacts with crews of ships and castaways. But they did not know where they had come from. According to their prophets ("fathers of the word"), strange men, like those their forefathers had seen, would finally destroy them." Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los Selk'nam de la Tierra de Fuego*, Santiago de Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2002, p. 22.

12

"Lola almost invariable insisted that I immediately play back the tape when she had stopped singing.

Es interesante ver cómo, selknam o francesa, la cultura auditiva de estas dos mujeres hace una diferenciación clara entre la escucha *interna* u ósea, es decir, la que oímos simultáneamente al canto por medio de los huesos de la cabeza, y una escucha *externa* o aérea, que nos llega principalmente a nuestras orejas por la vibración del aire. Según esta diferencia, no es lo mismo escucharse mientras se canta que como repetición.

Estos modos de escucha de la voz tienen una relación directa con el formato: pese a que las bobinas magnéticas aportan en duración y fidelidad respecto a los cilindros, no añaden gran cosa con respecto a las grabaciones más antiguas. Encontramos una voz aislada del mundo, en un espacio *radiofónico*, vacío, sin reverberación. Un espacio verbal sin lugar para otra cosa que la palabra, sin rastro del zumbido violento del viento y del rugido ruidoso que describe Shackleton¹³ en la cercana Antártida.

contrariada y decía "yippen" (qué feo), y aunque a mí no me parecía tal, se empeñaba en que volviéramos a grabar el mismo canto, esperando cantarlo mejor. Muchas veces me pedía que tocara las cintas de nuevo, por el solo placer de volver a oír los cantos. Había lamentos que ella cantaba con tanta frecuencia (uno dedicado a su madre y el otro a sus dos últimos hijos), que yo no los grababa. Pero ella quería que yo le grabara cada vez que ella cantaba, y si no lo hacía se molestaba un poco.» Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*, op. cit., p. 31.

13

«En algunos lugares, el hielo se apila hasta alcanzar una altura de 3 o 4,5 metros, con los témpanos chocando unos con otros a una velocidad superior a los 180 metros por hora. El ruido se asemeja al estruendo de un oleaje fuerte y lejano. De pie, sobre el hielo en movimiento, uno se imagina que se mueve alterado por la respiración y las sacudidas de un poderoso gigante debajo de él» Shackleton Endurance Expedition - Trans-Antarctica 1914-1917 — page 2: http://www.coolantarctica.com/Antarctica%20fact%20file/History/Shackleton-Endurance-Trans-Antarctic_expedition2.php.

It is interesting to ascertain how the aural culture—either Selk'nam or French—of the two women establishes a clear differentiation between the *internal* or osseous listening (the listening we hear simultaneously to the chant thanks to the bones of the head) and an *external* or aerial listening, that goes directly to our ears through the vibration of the air. The difference means that listening to oneself while singing is not the same as listening to a repetition.

Those ways of listening to the voice bear a direct relationship with the format: although magnetic coils offer greater durability and fidelity than cylinders, they do not add much in relation to the older recordings. There we find a voice cut off from the world, in a *radio* space, empty, without reverberation. A verbal space with room for nothing else but the word, with no traces of the violent hum of the wind or the noisy roar described by Shackleton¹³ in neighbouring Antarctica.

While listening she would often laugh, appear very pleased, and comment, *olichen* or *ulichen* (lovely or beautiful), saying that she wanted to record the chant again, right away. Often she asked that the tapes be replayed for the pure pleasure of hearing them repeated. She sang two of the laments so frequently (one dedicated to her mother and the other to her last two sons) that sometimes I would not record them, especially during the last few weeks when I was low on tapes and it was so cold that the batteries had to be taken out of the recorder every minute or so to be heated on the stove. But she wanted to be recorded each time she sang, and when I did not do so she was displeased." Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los Selk'nam de la Tierra de Fuego*, op. cit., p. 31.

13

"The ice is rafting up to a height of 10 or 15 ft. in places, the opposing floes are moving against one another at the rate of about 200 yards per hour. The noise resembles the roar of heavy, distant surf. Standing on the stirring ice one can imagine it is disturbed by the breathing and tossing of a mighty giant below." Shackleton Endurance Expedition -

Aunque a día de hoy escuchamos estos cantos como música, Anne Chapman y Lola Kiepja estaban más preocupadas por el significado de los cantos que por la forma de la voz. Hay un detalle en las crónicas de Chapman especialmente interesante, algo a lo que, sin embargo, ni la antropóloga ni la cantante dieron mucha importancia. Se trata de las imitaciones de pájaros que Lola hacía por puro aburrimiento y que a Anne solo le interesaban por contener las onomatopeyas de los nombres de esos animales.¹⁴ Nos permite plantear una duda a partir de la que pensar qué conserva exactamente una grabación, qué capacidad imitativa tiene y qué tiene que ver eso con la escucha, tanto europea como selknam.

Imaginemos que Chapman, animada por las imitaciones de Lola, se hubiera dado cuenta de la importancia del sonido del canto de esos pájaros, los hubiese grabado y se los hubiera reproducido. ¿Habría reconocido Lola allí a los pájaros? ¿Le habría dado valor a la capacidad de esa máquina para operar lo que ella hacía con su memoria, sus labios y su laringe?

Son destacables trabajos como el de Alejandra Pérez (*Un elemento en común alfa*: <http://radio.museoreinasofia.es/alejandra-perez>, 2014) y Chris Watson (*Touch Radio 49*, 2010) en el polo sur y los de Peter Cusack (*Baikal Ice*, ReR Megacorp, 2004) y Jana Winderen (*Evaporation*: <https://janawinderen.bandcamp.com/album/evaporation>, 2014) en el círculo polar ártico.

14

«Además de cantos, grabamos vocabulario general, nombres propios, toponimias y términos de parentesco. A veces se aburría. También se reía de mi empeño, sobre todo cuando quería grabar sus imitaciones de pájaros, que me interesaban porque muchos de los nombres de pájaros en selk'nam son onomatopéyicos.» Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*, *op. cit.*, p. 32.

Although today we listen to those chants as music, Anne Chapman and Lola Kiepja were more concerned with their meaning than with the form of the voice. There is a particularly interesting detail in Chapman's chronicles, something to which neither the anthropologist nor the singer paid much notice: the imitations of birds that Lola made out of sheer boredom and that Anne was interested in only because they contained the onomatopoeias of the names of those birds.¹⁴ The fact allows us to pose a question as to what exactly a recording preserves, what is its imitational power and what it has to do with the both European and Selk'nam listening.

Let us imagine that, encouraged by Lola's imitations, Chapman had realised the importance of the sound of the birds' song, and after recording them, played them back to her. Would Lola have recognised the birds in the sound? Would she have valued the power of that device to do what she did with her memory, her lips and her larynx?

Trans-Antarctica 1914-1917 – page 2: http://www.coolantarctica.com/Antarctica%20fact%20file/History/Shackleton-Endurance-Trans-Antarctic_expedition2.php.

It is worth highlighting works like those by Alejandra Pérez (*Un elemento en común alfa*: <http://radio.museoreinasofia.es/alejandra-perez>, 2014) and Chris Watson (*Touch Radio 49*, 2010) in the South Pole, and those of Peter Cusack (*Baikal Ice*, ReR Megacorp, 2004) and Jana Winderen (*Evaporation*: <https://janawinderen.bandcamp.com/album/evaporation>, 2014) in the Arctic Circle.

14

"In addition to chants we recorded basic vocabulary (which bored her), kin terms and proper and place names. At times she seemed to be secretly amused at me, as when, I recorded her imitations of birds. These interested me because many of the names of birds in Selk'nam are onomatopoeic." Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los Selk'nam de la Tierra de Fuego*, *op. cit.*, p. 33.

¿Habría reconocido en esas grabaciones el mismo interés que le suscitaban sus cantos a la antropóloga? ¿Los hubiera considerado música? ¿Se habría dado cuenta de lo pobres que resultaban sus imitaciones frente a la riqueza de la música de los pájaros?¹⁵ ¿Le hubiera animado esta música a no comer carne de pájaro? ¿Los consideraría códigos del clima como en ciertas culturas agrícolas?¹⁶ ¿Se habrían preocupado, Anne y Lola, de que, posiblemente, el canto de esos pájaros, como el selknam, también estaba a punto de desaparecer?

15

«Los lenguajes humanos se basan en el uso de imitaciones vocales y palabras miméticas con las que describir toda suerte de acontecimientos. [...] Tradicionalmente, estudios sobre fonosemántica y lingüística han favorecido la onomatopeya sobre la imitación vocal no convencional, lo que ha hecho que la literatura esté repleta de glosarios que recopilan vocablos en uso en distintos idiomas que sugieren sonidos cotidianos, que en un alto porcentaje son sonidos animales. Una ojeada rápida a esos glosarios parece sugerir lo inevitable: que la combinación de nuestra experiencia subjetiva da como resultado una comprensión muy limitada de los sonidos animales». Roc Jiménez de Cisneros, «Synthesis as make - believe», en VV. AA., *Rara Avis*, Barcelona: ALKU, 2016.

16

«Ciertas personas de origen mapuche, quienes nunca presenciaron el proceso de registro, sólo escuchando el disco habían sido capaces de adivinar, por el sonido del tique, que durante aquel día de la grabación acababa de llover y el clima se mantenía inestable. En un caso similar, otro auditor mapuche supo al escuchar el grupo de tiques que en aquel momento, sembrábamos papas y adelantaba una cosecha muy buena, pues la cantidad de tiques detrás del arado le indicaba el gran número de lombrices que en ese lugar fertilizaban la tierra.» Luis Barrie, "Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro", en *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, 2007. http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm

Would she have recognised in those recordings the same interest that her chants provoked in the anthropologist? Would have she considered them music? Would have she realised how poor her imitations were compared to the wealth of the music of the birds?¹⁵ Would that music have encouraged her to stop eating birds' meat? Would she have seen them as climate codes, as in certain agricultural cultures?¹⁶ Would Anne and Lola have been concerned about the possibility that the song of those birds was, like the Selk'nam, on the brink of vanishing?

15

"Human languages rely on the use of vocal imitations and mimetic words to describe all sorts of events. [...] Traditionally, studies in phonosemantics and linguistics have favoured onomatopoeias over non-conventional vocal imitations, so the literature is full of glossaries that collect words used in different languages to evoke everyday sounds, a substantial portion of which are animal sounds. A quick overview of these glossaries seems to suggest the inevitable, that the combination of our subjective experience, results in a very limited understanding of animal sounds." Roc Jiménez de Cisneros, "Synthesis as make-believe", in Various, *Rara Avis*, Barcelona: ALKU, 2016.

16

"Certain individuals of Mapuche origin, who had never witnessed the recording process, were able to guess, just by listening to the record, thanks to the sound of the chimangos, that on the day of the recording it had been raining and that weather conditions were unstable. In a similar case, other Mapuche listeners knew, when hearing a group of chimangos, that at that very moment we were sowing potatoes and that the harvest would be excellent judging by the number of chimangos behind the plough, indicative of the large number of earthworms fertilising the soil in that place." Luis Barrie. *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro*. I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Madrid, 2007. http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm