



Museo

C A M P U S

ISSN 2362 - 2652

Cultura en Red

Año VI, Volumen 10, Diciembre 2021



UniRío
editora



MUSEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO CUARTO CAMPUS

En línea desde 6 de diciembre 2015. UNIRIO –

Electrónico ISSN 2362 – 2652 <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

Augusto Pérez Guarnieri. Museo de instrumentos musicales Dr. Emilio Azzarini de la Universidad Nacional de La Plata: la pasión, el coleccionismo y la pregunta antropológica. Revista Cultura en Red, Año VI, Volumen 10, diciembre 2021:205 – 211. En línea desde 6 de diciembre 2015. ISSN Electrónico 2362 – 2652

Link Cultura en Red: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

Creative Commons, Reconocimiento no comercial, compartir igual 4.0, Internacional,

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

SECCIÓN ANTROPOLOGÍA

Romina Núñez Ozan

MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES DR. EMILIO AZZARINI DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA: LA PASIÓN, EL COLECCIONISMO Y LA PREGUNTA ANTROPOLÓGICA

MUSEUM OF MUSICAL INSTRUMENTS DR. EMILIO AZZARINI OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF LA PLATA: PASSION, COLLECTING AND ANTHROPOLOGICAL QUESTION

Augusto Pérez Guarnieri

Museo de Instrumentos Musicales Azzarini,

UNLP;

Instituto de Investigación en Etnomusicología

de la Ciudad de Buenos Aires (DGART),

Argentina

Emilio Azzarini fue veterinario, militante apasionado y activo participante en la ciudad de La Plata de la Reforma Universitaria de

1918, aquel movimiento que propició una universidad pública, gratuita y co-gobernada por estudiantes, graduados y docentes. Pero lo que nos convoca a esta reseña es otra de sus pasiones: la música. Asistía a conciertos, espectáculos y presentaciones de todo tipo. Coleccionaba programas de ópera, ballet, partituras, críticas y reseñas especializadas, fotografías y recortes periodísticos de cualquier género musical de nuestro país y del exterior. Fue un profundo conocedor de la escena musical platense y porteña de la primera mitad del siglo XX. Recorría casas de música y anticuarios en busca de documentos, instrumentos musicales, muebles y objetos relacionados con la música de cualquier parte del mundo. Su colección se fue acrecentando, incluyendo cilindros de fonógrafo, discos de pasta, de vinilo, cajas de música, pianos antiguos y una gran cantidad de instrumentos orquestales, arqueológicos y etnográficos, conocidos y exóticos. Su pasión por los universos sonoros motorizaba la búsqueda de esas materialidades sin otra intención más que la del coleccionismo, pero es importante mencionar los modos en los que el fenómeno musical era conceptualiza-

do desde las ciencias sociales en aquel entonces. Hacia fines del siglo XIX la “musicología comparada” era una disciplina complementaria de los inicios de la antropología que propiciaba la recopilación de músicas extra-europeas, folclóricas y de tradición oral como un modo de reconstruir los estadios previos a la conformación de los modelos sociedad europea occidental y civilizada (Guber, 2009, p. 40). Los registros fonográficos y materiales no eran analizados como parte de la pregunta antropológica –“el intento de explicitar el contacto cultural, de volverlo consciente, de reflexionar sobre él, de resolverlo simbólicamente...” (Krotz, 1994, p. 8)–, abundando los estudios musicológicos “de gabinete”, ocupados en encontrar rasgos particulares y comunes entre las músicas “exóticas” y las “propias”. Las acciones sonoras de las poblaciones “extrañas” eran consideradas expresiones actuales del pasado de la historia de la humanidad que se planeaba reconstruir y su recopilación se consideraba una acción de rescate ante la inminente extinción por el avance civilizatorio. A partir de la transcripción –en notación convencional occidental– los musicólogos especulaban posibles orígenes y evoluciones de las músicas, clasificándolas en niveles de complejidad relacionados con la cantidad de sonidos utilizados, las destrezas técnicas y

las características físico-materiales de los instrumentos musicales –lo que da lugar a la “organología”, especialidad dedicada a la taxonomización y clasificación científica de los instrumentos de Hornbostel y Sachs en 1914 (Sachs, 1947)– y “la concepción ingenua de una historia universal de la música que comenzaba con la utilización de un sonido o dos y que progresivamente iba sumando otros por sucesivos descubrimientos” (Ruiz, 1989, p. 268).

Emilio Azzarini no se había especializado en esta área pero expresaba su extrañamiento ante las diversas formas de acción sonora con las que se encontraba. En una carta de 1959, comenta sobre uno de sus más preciados instrumentos –el *Ko ling*, un silbato de procedencia China que se colocaba en la cola de las palomas para ahuyentar a las aves rapaces (Figuras 1-3)– que “hasta los estudiosos chinos [se interesaron] en este curioso organito [debido] a las gestiones que promoví”, en referencia a la travesía que su amigo, el reconocido titiritero Javier Villaña, realizó por el desierto de Gobbi para obtener el instrumento. La pasión de Azzarini por la música, su curiosidad y su percepción de la importancia de la música en la vida de las personas se fusionaría con su entusiasmo por la universidad y su potencia-

lidad para difundir conocimientos. Entonces surgió otro sueño: que la UNLP tenga un Museo de la Música. Luego de su fallecimiento en 1963, su familia donó formalmente la colección a la UNLP y en 1985 se crea el museo que actualmente contiene cerca de ochocientos instrumentos procedentes de todos los continentes; una biblioteca especializada en la música; una fonoteca con cilindros de fonógrafo, discos de latón, pasta y vinilo; y un archivo que no solo guarda la memoria de la universidad, sino de la vida cultural en torno a ella y de la ciudad de La Plata. La propia virtud de la colección – extensa, diversa– trae consigo un problema: que los objetos y documentos que la conforman son representativos de géneros musicales de diversas procedencias, épocas y escenas culturales cuyo abordaje es de gran complejidad.

Desde el área de investigación intentamos trascender la perspectiva organológica con la cual se creó la institución que Azzarini pensaba como “Museo de la Música” y finalmente se denominó “Museo de Instrumentos Musicales”. La colección nos presenta la oportunidad de indagar más allá de las materialidades e integrar la dimensión antropológica, entendiendo a la música como sonido humanamente organizado, destacando la

importancia de la experiencia sonora en relación con las personas que la crean, la expresan, la viven y la transmiten (Blacking 2010, [1973]). Los estudios culturales del sonido nos permiten no solo dar cuenta de las condiciones físicas-materiales de su producción –a través del “objeto-instrumento”– sino también de las condiciones sociales-históricas de su invocación, comprendiendo al sonido como sistema simbólico (Feld, 2001). Es desde esta perspectiva que en la actualidad estamos re-catalogando la colección, ya que en muchas oportunidades la taxonomización de gabinete ha impuesto etiquetas que no dan cuenta de los contextos culturales en los que circulan los saberes y prácticas relacionados con los instrumentos. Un buen ejemplo de estas rúbricas es el del IM 294 (Figura 4), denominado originalmente “sonajero africano”, que es en realidad un *nzakala*, instrumento de procedencia *kongo* de uso en el repertorio materno-infantil, que también se ata a las muñecas de los tamboreros y posee una carga simbólica muy importante en la iniciación en el tambor *ngoma* (República Democrática del Congo). Es decir que en ese y en múltiples casos la clasificación organológica se convierte en un fin en sí mismo que no permite problematizar, expresar, difundir las memorias sonoras

contenidas en las materialidades de los instrumentos.

Considerando la complejidad de los procesos culturales que se expresan en las músicas producidas con los instrumentos y documentos contenidos en nuestra colección, nos proponemos un museo como una “zona de contacto” (Pratt, 1997) en el que el sonido, la música y el silencio son ejes vertebradores de recorridos que nos permiten comprender los modos en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan dentro de relaciones asimétricas de historicidad y poder tales como el colonialismo o la esclavitud y las actuales situaciones de in/exclusión socioeconómicas (Pratt, 1997; Clifford, 1997). De esta manera, la colección funciona como una frontera en la que se suponen relaciones de centros y periferias, protagonizadas por objetos –en nuestro caso mayormente instrumentos musicales– que provocan, solicitan y otorgan voz a historias emergentes de esas relaciones. Dentro de estas historias existen músicas, como la occidental, que han sido mundialmente reconocidas y difundidas a través de diversos mecanismos como medios gráficos –partituras, programas y afiches de conciertos, publicidades de discos y artistas– instrumentos mecánicos –cajas de música,

autómatas, pianolas, fonógrafos, tocadiscos– y los propios instrumentos difundidos en la enseñanza escolar de acceso primario en los Conservatorios –piano, guitarra, flauta e instrumentos occidentales– con los que el público está mayoritariamente familiarizado. Pero por otro lado, tenemos objetos representativos de músicas de diversas procedencias que han sido silenciadas, al igual que sus contextos culturales. Por eso nos proponemos hacer audibles todas las voces y contextualizarlas, atribuir valor a los objetos, indagar sus significados tradicionales y los sentimientos que evocan para resignificar el silencio en el que muchas de esas voces han sido sumidas para abrir un acceso al presente.

Entendemos que la idea del “Museo de la Música de la UNLP” propuesta por Azzarini y concretada en la Institución que lleva su nombre nos presenta la oportunidad de continuar indagando y aprendiendo sobre los contactos interculturales desde una perspectiva centrada en el sonido: el estudio de la gente haciendo música, atendiendo al ser-musical-en-el-mundo (Titon, 1989).

Creemos que el Museo no es una vitrina muda de exposición de objetos. El museo es una zona de contacto en la que intentamos que la colección sea algo más que un lugar

de consulta o recepción de conocimientos para convertirse en un espacio de intercambios cargados de historicidad y acciones que interpelen el sentido común académico y social.

Referencias bibliográficas

- Blacking, J. (2010) [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Clifford, J. (1997). Los museos como zonas de contacto. En Clifford, J., *Itinerarios Transculturales* (pp. 233-271). Barcelona: Gedisa.
- Feld, S. (2001) [1995]. El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli. En Cruces Villalobos, F. (Coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 331-356). Madrid: Trotta.
- Guber, R. (2009). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Krotz, E. (1994). Alteridad y pregunta antropológica. *Alteridades*, 4(8), 5-11.
- Pratt, M. L. (1997) [1992]. *Ojos Imperiales. Literatura y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ruiz, I. (1989). Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 10, 259-272.
- Sachs, C. (1947). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión.
- Titon, J. T. (1989). Ethnomusicology as the Study of People Making Music. Paper delivered at the annual conference of the Northeast Chapter of the Society for Ethnomusicology, Hartford, Connecticut, April 22.



Figura 1: *Ko ling*. Fotografía: Federico López.



Figura 2: *Ko ling*. Fotografía: Federico López.



Figura 3: *Nzakala*. Fotografía: Federico López.