

Escuchar la guerra del Chaco Boreal
María Paula Cannova
Arte e Investigación (N.º 26), e115, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e115>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ESCUCHAR LA GUERRA DEL CHACO BOREAL

MARÍA PAULA CANNOVA | mpcgalactica@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8767-3176>

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Historia de la Música II. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 16/11/2024

RESUMEN

Este escrito expone los resultados del análisis multivariado sobre las sonoridades y prácticas musicales que caracterizaron al enfrentamiento bélico entre Paraguay y Bolivia (1932-1935), que abarca la intersección entre la expansión del sistema medial transnacional y el desarrollo armamentístico-tecnológico propio de la década de 1930, contrastante con el Chaco Boreal y las organizaciones culturales que lo habitaban: naciones indígenas, colonos y trabajadores forestales. Las unidades de análisis son las prácticas musicales y las sonoridades del conflicto bélico. Se utilizan herramientas teóricas de la dialéctica de los procesos narrativos en los sistemas complejos, de la arqueología sonora y de la historia reciente con fuentes testimoniales e imágenes —fotográficas y audiovisuales—, procesadas con índices descriptivos organológicos y de referencia directa.

PALABRAS CLAVE

historia sonora; guerra del Chaco; dispositivos aurales

ABSTRACT

Listen to the Chaco Boreal war In this text we expose the research results of the multidimensional analysis on the musical practices and sonorities from the Chaco Boreal war. The Chaco Boreal war encompasses the intersection between the transnational media system and the technological armament of the 1930s. Those sounds were opposed to the cultural societies who inhabited the Chaco Boreal region: indigenous, colonies and forest workers. The analysis units are the musical practices and the war sounds. We use the dialectic of the narrative processes in complex systems, the sound archeology and the recent history —oral testimony, photography and audiovisual source— as theory tools. The results include organological descriptive indices and direct reference.

KEYWORDS

sound history; Chaco war; aural devices

DOSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

La guerra del Chaco Boreal enfrentó a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. El Chaco Boreal se extiende desde el río Pilcomayo hacia el norte hasta las serranías y el río Otuquis. La sonoridad posible de la fauna local incluía jaguares, pumas, yacarés, boas, pecaríes, carpinchos y monos. La población indígena del territorio en ese entonces era de unas cien mil personas (Hernández, 2020). Según Nicolás Richard (2008) los diferentes grupos étnicos se distribuían hacia el sur del Chaco Boreal los Toba (qom), Pilagá, Maká, Niwaklé, Wichi, Menjuí; al oeste los Enlhet, Tomaraho e Ishir, en el oeste los Ioseños, Chiriguano y Chané y, en el centro de la región, los Ayoreo. Entre 1919 y 1932 se produjo el asentamiento de población menonita asociada a la agricultura. Este grupo social posee una forma de vida lejana a los desarrollos tecnológicos por lo que su presencia no involucró la llegada de dispositivos sonoros como la radiofonía o la fonografía. Producto de la explotación forestal y de la fabricación de tanino¹ en el Chaco Boreal se afincaron desde el siglo XIX empresas con población criolla y guaraní, esto produjo la expansión del ferrocarril en el territorio, por lo que el ambiente sonoro para la década de 1930 en la zona de empresas forestales cambiaba en relación con aquellas zonas donde muy poco o casi nada de los productos del capitalismo del siglo XX habían llegado.

El conflicto a nivel diplomático finalizó con la firma entre las partes del tratado de Paz, Amistad y Límites el 21 de julio de 1938, siendo Argentina, el país mediador, través del canciller Carlos Saavedra Lamas, quien recibió el primer premio nobel de la paz del país por su accionar. La situación limítrofe tuvo su acuerdo definitivo el 27 de abril de 2009, con la firma de los presidentes Evo Morales (Bolivia), Fernando Lugo (Paraguay) y Cristina Fernández de Kirchner (Argentina) quien representó la mediación. Entre las causas de la Guerra del Chaco Boreal se consideraron las injerencias norteamericanas en defensa de intereses empresariales petroleros que en la década de 1930 buscaban en el territorio la extracción del denominado oro negro, sin embargo, en las interpretaciones históricas actuales es la salida al mar vía la cuenca del Plata para posible exportación petrolera boliviana la hipótesis más sostenida (Hernández, 2020).

En este trabajo se estudiaron las dimensiones sonoras de la guerra del Chaco Boreal en tanto proceso cultural de relevancia inaugural en el siglo XX. El mismo adopta la perspectiva de los sistemas complejos (García, 2006; Samaja, 2013) que involucran la interdependencia de los estratos funcionales, organizados jerárquicamente, pero determinados por la regla de la eficacia. Esta perspectiva permite considerar la historia formativa de los fenómenos estudiados tanto como la incidencia de sus variaciones en el tiempo. En el caso puntual, un estrato lo constituye los niveles de presión sonora de los diferentes eventos aurales, otro la extensión del espacio en donde ocurre el evento, por lo que la eficacia de la presión sonora determina el nivel audible en el espacio. Si bien las publicaciones de los estudios sonoros²

¹ Es un elemento fundamental en la curtiembre de cuero.

² Por ejemplo, los estudios realizados por Murray Schafer (1977); Jacques Attali (1985); Jonathan Sterne (2003); Ana María Ochoa Gautier (2014); Jean Luc Nancy (2007) o Alain Corbin (2019), entre otros.

y los *war soundscapes*³ han crecido durante el siglo XXI, su origen se remonta a la década de 1970. La epistemología de los estudios sonoros distingue entre la escucha y la audición, así como entre la recepción de fenómenos aurales y la ocurrencia física de los fenómenos acústicos. No obstante, el abordaje no se basa ni en el análisis musical y estético de los fenómenos sonoros ni en la interrelación de las dimensiones políticas, económicas, socioculturales e históricas que poseen los sonidos. Asimismo, una parte importante de sus trabajos se aplican a casos históricamente posteriores a la guerra del Chaco Boreal, por lo que el anacronismo de sus apreciaciones resulta limitante. No obstante, algunos aportes de los estudios sonoros como el de la escucha híbrida y su carácter intermedial (Alegre González, 2021) son considerados en este trabajo.

Por tal motivo, entendiendo el dinamismo propio de los fenómenos culturales se privilegió el enfoque dialéctico que organiza el pensamiento de la complejidad, que en el caso fueron los fenómenos inusuales para la población local que tuvieron relevancia sonora: la aviación, las armas automáticas, la radiotelefonía, las transmisiones radiales y la reproducción del sonido grabado configuraron un universo sonoro entrelazado con la consolidación del sistema medial transnacional. Toda guerra posee momentos de alto nivel sonoro, así lo recuerda Alain Corbin cuando indica que

[...] los combates de la Primera Guerra Mundial modificaron el sentido, el alcance y las texturas del silencio. La guerra industrial fue un infierno sonoro, un gran estrépito, obsesivo e ininterrumpido: "el ruido de las armas y de la corneta, los gritos de furia y sufrimiento, los estertores de los moribundos se entremezclaron hasta la llegada del gran silencio, el silencio absoluto del 11 de noviembre de 1918 que señaló con fuerza que el mundo acababa de entrar" (2016, p. 51).

Pero en esa guerra y para esa población los dispositivos tecnológicos mencionados son indicadores de las formas en las que se vivió el conflicto. La aviación hizo que el peligro y la destrucción provenga desde el cielo, un arriba que hasta ese entonces no era un ámbito posible, las bombas tuvieron un alcance destructivo muy superior a cualquier ataque terrestre, pero además fueron una irrupción de ruido a baja frecuencia y alto nivel de presión sonora con efectos biológicos y psicoacústicos considerables en la operatoria cognitiva⁴. El uso de la victrola en la sanidad, aunque proveniente de las prácticas de la Primera Guerra Mundial, asordó el sufrimiento sostenido de los heridos. El dispositivo sonoro se cuela en la

3 Como, por ejemplo, los trabajos de Florence Feiereisen y Alexandra Merley Hill (2012); J. Martin Daughtry (2015); Renata Tańczuk / Sławomir Wieczorek (2018).

4 Según Fredesvinda Méndez Castillo «El ruido generado por aeronaves militares, caracterizados por valores que oscilan entre 100 y 130 dB, en bajas frecuencias comprendidas entre 16 y 250 Hz, del espectro audible, pueden actuar como una presión sonora cuya propagación incide sobre el cuerpo de sujetos expuestos» (Méndez Castillo, 2010, p.111).

guerra como barrera acústica para eludir la presencia de las expresiones sonoras de dolor, a través de una conversión del uso habitual que es la reproducción de música. Dalla Corte Caballero recurre a oficios confidenciales⁵ de la diplomacia para exponer las condiciones inhumanas que tenían los servicios auxiliares de sanidad en la campaña,

Faltaba todo: [...] no había anestésicos en abundancia, empleándose solamente en los casos de graves operaciones, y para cortes y operaciones sencillas se recurrió a un medio original aquí pero que ya ha sido empleado por los japoneses, de operar sin anestésico, pero con la victrola con disco de mucho ruido, próximo al enfermo, para que sus ayes y quejidos se mezclaran con la música, no afectando así tanto a los otros pacientes que habían de operarse... (Dalla Corte caballero, 2020, p. 178)

La radiofonía cumplió varios roles, entre ellos permitió la llegada de los mensajes hablados de los familiares a los soldados, muchos de ellos analfabetos. Así la transmisora ZP9 Radio Prieto organizando el «radio correo», espacio que volvió audible las palabras que antes solo en carta y mediante la lectura podían hacerse. Este hecho tuvo un impacto trascendente entre las personas analfabetas. Y en tal sentido también incluyó una experiencia educativa radial denominada Escuela del Aire⁶ para estudiantes y maestros durante la suspensión escolar provocada por la guerra.

Asimismo, la práctica musical en un contexto bélico es históricamente rastreable y de larga duración, los mismos cuerpos militares se organizan a partir de grupos o bandas musicales sostenidas con personal propio (Bufkin, 1973; McWhirter, 2012). La tecnología aural la música y el sonido ingresaron en los conflictos bélicos de manera mecanizada, incluso de la mano del servicio telefónico o de la transmisión radial. Pero en otros, se trató de sonido registrado, fijo en una forma reproducible mediante un dispositivo sin necesidad de presencia física de la persona que lo produjo. Así, la música en el conflicto bélico del Chaco Boreal tuvo diferentes funciones y, al menos, dos formas de presencia en el territorio de la disputa: en vivo o grabada. En particular, los grupos musicales paraguayos existentes en el combate mostraron rasgos diferenciados, asimilaciones de la industria cultural y adaptaciones innovadoras que analizamos también en este trabajo.

DIMENSIONES EPISTEMOLÓGICAS Y METODOLÓGICAS

Para este estudio se establecieron los siguientes interrogantes guía:

¿Cómo incide la historia formativa de la experiencia bélica a comienzos del siglo XX en relación con los hechos sonoros que le son contingentes?

⁵ Oficio confidencial 34 del 16 de junio de 1933.

⁶ Para más información consultar la declaración N° 680 de la honorable cámara de diputados de Paraguay disponible en <https://silpy.congreso.gov.py/web/descarga/resolucion-423954?preview>

¿Qué rasgos caracterizan la dimensión sonora de las referencias visuales y narrativas registradas en audio sobre la guerra del Chaco Boreal?

¿Qué impactos en la percepción del estado bélico son posibles de advertir a partir de los indicios sonoros?

Asimismo, se centró el análisis en las formas sonoras en las que la guerra se manifestó y se referencia actualmente mediante los quince testimonios de sobrevivientes y excombatientes relevados, los 9 documentos escritos — diplomáticos, prensa, diarios personales y cartas— así como los 35 registros fotográficos y los 3 documentales de la época y los 4 actuales.

La sonoridad de la guerra ocurre como una unidad compleja, en la que la música y los sonidos cooperan en dimensiones convergentes y disruptivas. Con fines analísticos, se agruparon los sonidos en grupos según su estado en el conflicto bélico: sonidos grabados, transmitidos, escuchados o producidos en vivo. Sin embargo, desde la perspectiva de un testigo su acontecer en la práctica cotidiana ha sido sincrónica. Por ejemplo, un fonógrafo es usado durante una intervención quirúrgica a cielo abierto en un hospital de campaña como ruido que ensordece otro sonido y en la noche anima la reunión previa al descanso, o la sonoridad de una misma banda de música puede haber organizado la marcha de la tropa a la vez que permitirle luego a esa tropa bailar músicas tradicionales. Se analizaron sonidos y músicas relativas al enfrentamiento bélico en tanto indicadores de comprensión en una condición excepcional: la guerra. Dichos indicadores se integran a partir de datos experienciales ya interpretados (García, 2006). Por ello, la tecnología productora de sonido y la tecnología productora de la guerra poseen el ámbito de lo aural una intersección, generando enunciaciones sobre su situación, promoviendo prácticas de escucha y comprensión sonora del fenómeno, ya que «el dispositivo sonoro deviene también un dispositivo aural» (Rivas, 2018, p. 143). Basados en las propuestas de los sistemas complejos y la transdisciplina que Rolando García (2006) y Juan Samaja (2023) desarrollaron se realizaron interpretaciones de datos observables. En el estudio se distinguieron los procesos sonoros de relevancia cultural, político, económico y estético dada la condición dialéctica de los procesos narrativos estudiados, sus dinanismos de desestabilización y reelaboración que involucra:

1) una totalidad (=contexto) de *partes procesales* (=personajes); 2) una interrupción de esas procesualidades, lo que implica una *destotalización* de sus partes (o trastornos entre los personajes) y, por ende, una alteración del contexto; y, finalmente, 3) un retorno a la totalización sea por restitución de la procesualidad habitual o por creación de una nueva forma de totalización de sus partes procesales (Samaja, 2023, p.179).

Por consiguiente, los registros analizados involucran los esquemas interpretativos antes explicados. Asumiendo que los hechos sonoros son formas de representación simbólica, fenómeno psicoacústico y síntesis narrativa procesal dinámica las dimensiones asociadas expresan a los conflictos en los que se desarticulan las interrelaciones de una totalidad, así como a los procesos de síntesis, asimilación, conservación o disolución. En este sentido, se consideraron las referencias de voluntarios y corresponsales a las ocasiones musicales en las que la población indígena participó, las condiciones en las que produjeron música y los juicios valorativos que en los testimonios aparecen. También se identificaron en los testimonios de la población indígena las referencias sonoras a la experiencia bélica, los modos de representación simbólica en el relato y la incidencia aural en la constitución de la memoria bélica o traumática.

Por ejemplo, la revista *Tiempo Argentino*, presenta una crónica de guerra mediante el enviado especial Facundo Las Heras. En la misma se lee

Llegados a Nanawa (...) Ante el pedido de los bolivianos que no poseen instrumentos musicales, los paraguayos accedieron a darles una serenata. (...) Los músicos, situados a unos cuarenta metros de los resguardos, ejecutaban una dulce "polka". En lo mejor de la audición, un violento fuego de artillería los pone en fuga. Instantes después cesaba el fuego, y se reanudaba la accidentada, serenata (Las Heras, 1933, p. 9).

La convivencia durante el enfrentamiento expresa los conflictos que varios soldados y pobladores del Chaco Boreal tuvieron respecto de los estados nacionales, pero también la música reafirma diversidades culturales que configuran distinciones culturales no desafiantes, así la *polka* siendo una referencia paraguaya no representa un aspecto amenazante del enemigo sino una ofrenda humanizante.

Los pueblos indígenas del Chaco mantuvieron relaciones conflictivas con el Estado Nación, y la sonoridad de la guerra generó un vaso comunicante de esa experiencia. El testimonio de Marcelino Vaca, en el documental *Ser libre* (APCOB, 2005) referencia que:

[...] Estando nosotros aquí escuchábamos los disparos de armas hacia Santa Fe. Cuando ya estábamos por emprender la huida llegaron por todos estos lugares los paraguayos. Y ahí se cortaron todos nuestros planes porque ya éramos prisioneros de los paraguayos (APCOB, 2m21s).

Vaca pertenece a la comunidad de Isoso, en el Río Parapetí, del lado boliviano, pero dicha comunidad nunca fue asumida en la nacionalidad boliviana.

En la escucha, la identificación de la ubicación espacial de la fuente sonora permitió a los pueblos locales anticipar el bando que invadía el lugar [Figura 1]. En el mencionado documental, Agustín Chiraye, también isoseño, recuerda que:

[...] Mientras que los paraguayos tenían dos o tres aviones nada más, los bolivianos venían en siete aviones y los paraguayos venían muy bajitos. En cambio, los bolivianos vienen muy altos, no se veía, el ruido se oía. Recién se los ve al venir brillando. A veces venían a tumbar sólo donde había animales. En cambio, los paraguayos vienen bajito por eso son seguros de lo que tumban. ¡Bum! A veces en uno tumban dos. ¡Ay, Señor, ahí nos asustaron! En cambio, los nuestros no son así, a veces se pelean por arriba pa, pa, pa, pa, pa (APCOB, 8m20s).



Figura 1. Agrupación que incluye arpa criolla, lo habitual era la integración con tres guitarras, pero la disponibilidad de mandolina y requinto permite adecuaciones en el contexto de la guerra.

En el testimonio de Chiraye los sonidos imitados, evocan sin nombrar a las armas, denominándolas a partir de su sonoridad. Esa acción es contraria a los testimonios de excombatientes o militares que distinguen entre una ametralladora y un rifle, o indican que hay automatización en la recarga mediante la cinta de balas que dispara. Sin embargo, para los *isoseños*, su identificación es exclusivamente sonora. También se observa con claridad el nivel indicial del sonido al no poder visualizar los aviones, pero sí escucharlos, anticipando su llegada, lo que no constituye una escucha acusmática porque la fuente sonora sí es observable en

otro tiempo, al igual que el rayo no es la experiencia acusmática del trueno, sino que su velocidad de propagación es diferente.

A finales de 1932 el médico rosarino Carlos De Sanctis fue voluntario sanitarista de Paraguay. Se afincó en la misión católica salesiana que desarrollaba su tarea domesticadora en la zona donde las etnias enenlhet, nenlhet y enhelt y enxet convivían convertidos como mano de obra barata en la empresa de Casado. En las fotografías que De Sanctis tomó, hay tres casos que permiten conocer rasgos culturales de la convivencia entre la población indígena y las misiones religiosas civilizadoras. En la primera De Santis es fotografiado junto a un grupo de indígenas y al sacerdote salesiano que estaba al frente de la iglesia Misionera de San Raimondo Nonnato. En las notas del médico se lee:

estos indígenas ofrecen resistencia al visitante para bailar cantar y ser fotografiados; pero obsequiando con un cigarrillo a cada uno, incluso mujeres y niños y con la influencia de sus civilizadores, ejecutan lo que éstos les ordenan (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 76).

La autoridad religiosa intervino para favorecer el acceso del médico a las prácticas musicales y de baile que los indígenas preferían reservar. En la segunda fotografía, el médico indica «Baile típico indígena. El de la foto es circular y rítmico, sin variantes, llevando el paso, los brazos cruzados, entonando una canción suave y agradable a la vez que monótona» (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 77). Esta caracterización a través de la experiencia del médico rosarino detalla la ritualidad, y despoja de la funcionalidad de dicha práctica, a partir de su condición de observador. El rasgo de tipicidad que De Santis atribuye, no es posible considerarlo dado que al carecer de la denominación del baile y de su contextualización, dicha condición puede ser arbitraria. En el pie de foto se lee:

El Padre Fariña dirigiendo una danza indígena. Cantan acompañados de toscos tambores entonando melancólicas, tristes leguas, música salvaje, que como dice el padre, no saben lo que cantan ni porqué bailan (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 79).

En este caso la sobrevaloración del religioso implica el disvalor de los indígenas sometidos a la exposición de sus prácticas culturales, las cuales se producen según la mirada del médico con instrumentos *toscos* haciendo *música salvaje*. Otro aspecto de la experiencia de De Sanctis es la necesidad de completar en sus relatos la experiencia de la guerra, mediante la inclusión de su realidad aural:

De Sanctis solía lamentarse por no hacernos oír el ruido de la guerra ni aspirar los olores del entorno chaqueño, “con heridos destrozados, con cadáveres horribles,

donde solo falta el olor nauseabundo, el mosquito que agujonea y el silbido de las balas, para conseguir una impresión real de un frente de batalla” (Gabriela Dalla-Corte Caballero, 2010, p. 19).

En el cincuentenario de la Guerra del Chaco, la editorial El Lector publicó un álbum de fotografías dirigido por Alfredo M. Seiferheld. Allí se encuentra el capítulo titulado *Música y músicos en el frente*, donde se incluyen fotografías de diversas prácticas musicales y de diferentes tipos de agrupación musical que participaron en la Guerra del Chaco Boreal en el lado paraguayo. Allí se lee en un comentario de foto que Herminio Giménez, el músico director de la orquesta Comanchaco, relata:

En Pozo Favorito fuimos a tocar para el Regimiento Pitiantuta comandados por Abdón Palacios. Una noche empezamos a darle a los instrumentos con gran ahínco, y tanto fue el silencio que rodeó a nuestras ejecuciones que decidimos expresarles a nuestros enemigos, los bolivianos, nuestro agradecimiento con una serenata. Entonces, levantando apenas la cabeza, les grité: ‘Boli, esta música es para ustedes’. Y tocamos *Asunción*. Escuchamos un acogedor aplauso, un poco tímido al principio. Luego unos instantes escuché: ‘Patás pilas, esto es para ustedes’ y se largaron a cantar música boliviana con charangos (Giménez en Seiferheld, 1985, p. 178).

Los encuentros musicales entre bandos enfrentados en la guerra del Chaco Boreal eran reiterados. En diferentes testimonios la presencia de la música como elemento de identidad y distinción nacional puede apreciarse en los testimonios estudiados.

UN FRENTE SONORO

Una de las referencias sonoras más claras en el diario de De Sanctis es el caso de un soldado paraguayo con una herida de bala en la región frontal:

No puedo olvidar la expresión guaraní que uno de estos muchachos decía durante su delirio.: Rejendupa! Rejendupa! Rejendupa! REJENDUPA! REJENDUPA! Nos martillaba los tímpanos dos días y dos noches, hasta que murió. Según nos tradujeron quería decir: Oye! Oye! Otros traducían por: ‘Avión!, Avión!’. En la oscura noche de la selva, estos lamentos unidos al constante repiqueteo de las ametralladoras y el tic-tac seguido por píííí [...] sibilante de las balas de fusil que por ser tiros largos pasan por encima de las copas de los árboles, determinan un estado de ánimo particular [...] (De Sanctis, en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 185).

Aquí la novedad sonora de los dispositivos tecnológicos se une a las expresiones audibles del soldado moribundo en la producción de ambiente sonoro superador y a la vez productor de una vivencia específica de la guerra.

En el semanario *El Hogar*, el artículo *La Guerra destruyó en el Chaco una grandiosa obra de amor y civilización llevada a cabo por los franciscanos* firmado por Marco Antonio Castro incluyó fotografías de la banda de música de Santa Rosa de la localidad de Cuevo, donde se asienta una comunidad de chiriguanos:

El cacique Mandeponay se manifestaba orgulloso de esta banda de música» (Castro, 1934, p. 12) indica la crónica periodística a la vez que informa sobre los veinticinco músicos que la integran tocando bombardinos, clarinetes, bajos, contrabajos, clarines y trombones. El cronista afirma que la banda «Los domingos, [...] amenizaba los atardeceres con la armonía de un bien disciplinado conjunto de indios que tocaban “de verdad” sus instrumentos y leían música “de verdad” (Castro, 1934, p.39).

La lectura de partituras que los músicos chiriguanos sabían hacer es destacada en el texto legitimando la práctica musical mediante ese dominio y el de la ejecución precisa. La publicación incluye una última fotografía que muestra a la banda de la misión salesiana cuyo pie de foto expresa: «La banda de música está integrada por aborígenes, y los franciscanos la han formado y la instruyen con gran satisfacción de los habitantes del lugar» (Castro, 1934, p. 39). La transculturación misionera salesiana en el mundo guaraní se remonta a 1580, sin embargo, el asentamiento hacia el Río Pilcomayo es de principios del siglo XX y conlleva la inclusión del servicio salesiano civilizatorio tanto en la práctica musical de bandas de viento como en la educación de nuevas generaciones.

La película de Roque Funes *En el infierno del Chaco*⁷ (1932) incluye imágenes aéreas del Chaco Boreal. Otro aspecto mostrado en la película es el de los caminos o huellas por los que se trasladaba tanto la tropa como las provisiones de subsistencia y los instrumentos musicales, algunos de los cuales tenían gran porte como el arpa criolla, los bombardinos o los bombos, por ejemplo. La película es silente, no tiene tomas directas de audio ni música adosada originalmente, a diferencia de la película de Luis Bazoberry, *La guerra del Chaco 1932- 1935*, que, siendo tres años posterior, es la primera película sonora de Bolivia [Figura 2].

En el infierno del Chaco muestra a una banda desfilar en alguna calle de una ciudad encabezada por la percusión con bombo, redoblante y platillos, seguidos de trombones, trompetas, bombardinos y clarinetes (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 15m20s). La marina paraguaya se trasladó al Paraná para llegar a Puerto Casado y continuó con el trayecto en tren hacia el Chaco Boreal. La cámara logró subir al tren y desde allí registrar a su paso las poblaciones indígenas. También se observa la aviación interviniendo en el combate,⁸ los traslados a pie a partir

⁷ Disponible en <https://youtu.be/ITBzfD3necY?si=IK9MrAaNJKoBXZpR>

⁸ Resulta interesante el logro del film considerando que sólo 20 combates aéreos existieron en los tres años que duró la guerra, debido a la extensión del frente de batalla (500 kilómetros) y la posibilidad de coincidir en tan vasto territorio (Sapienza, 2018).

del final de la vía férrea hacia el pantano y el bosque del Chaco, así como el trabajo de cirujanos, enfermeras y médicos con los heridos. La placa negra que indica «En las noches de campamento, en vísperas del combate, la canción y la alegría brotan acaso por última vez en el alma del soldado» aparece a los 31m55s, y en esa secuencia se puede apreciar la práctica musical de ocho soldados con guitarras, dos bandoneones y un violín. En ese contexto se diferencia el uso de los instrumentos para la marcha, el traslado y el ordenamiento de tropas, es decir, la banda de instrumentos de viento y percusión (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 51m37s), de los grupos musicales de entretenimiento programado o espontáneo en el tiempo libre de las tropas cuya constitución instrumental es variante y pasa de la orquesta típica con bandoneones a bandas de tres guitarras, violín y arpa.



Figura 2. Escena de la película recuperada de Roque Funes (1932) con músicos del *Elenco Chaco Paraguayo*

La película de Funes captura una actuación de la agrupación *Elenco Chaco Paraguayo* fundada por Roque Centurión Miranda. El paneo de la tropa escuchando y los músicos en la primera línea tocando, se centra en el baile de la polka que *Tachuelita*, integrante del *Elenco*, realiza en el centro de la escena. Otro cartel negro anuncia «Los hurras de las tropas y las diana militares celebran la victoria» (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 47m05s) con la recuperación del fortín Boquerón, seguidamente se muestran los músicos de la banda dirigidos por un oficial, con el bombardino al frente, junto a clarinetes, pífanos, saxo alto, tambores, bombo y platillos.

El *Elenco Chaco Paraguayo* es una de las formaciones oficiales para el entretenimiento de las tropas. Fueron varios los músicos que en Paraguay se formaron en las bandas de policía o de la milicia⁹, para el entonces de la guerra muchos de ellos estaban en Argentina o Brasil por las condiciones para grabar y tocar en formaciones estables la denominada música guaraní, pero decidieron sumarse a las filas paraguayas.¹⁰ Uno de los arpistas que tuvo la Orquesta Comanchaco fue Santiago Cortesi. Pero la orquesta no fue la única agrupación con arpa que se mantuvo en el frente. Juan Max Boettner, musicólogo y excombatiente, da cuenta de la presencia del arpa criolla construida en el frente de batalla con la fotografía de un ejemplar en el museo Monseñor Bogarín (Boettner, [1956] 2008, p. 254). La base diatónica de ese instrumento se remonta al siglo XVII, en general entre 32 y 40 cuerdas, abarcando unas 5 octavas. Puede afinarse en una única tonalidad, y es el instrumento con el que se asoció gran parte de la música paraguaya grabada y con alta promoción en el sistema medial transnacional.

CONCLUSIONES

Los dispositivos armamentísticos automáticos y la expansión aérea del campo de batalla implicaron nuevas sonoridades que caracterizaron el conflicto bélico a comienzos del siglo XX tanto en el nivel de presión sonora como en la identificación cultural de la experiencia bélica afectando la vida individual y social. Las sonoridades de las máquinas y herramientas permitieron anticipar el peligro, identificar bandos, direcciones de ataque y tipos de instrumentos de destrucción. De ahí que los dispositivos aurales no sólo favorecen escuchas particulares, sino que también promueven la comprensión de fenómenos culturales. En el Chaco Boreal las sonoridades de los humanos expusieron el sufrimiento con crudeza, al punto de hacerlo insoportable, hasta preferir el ruido ensordecedor de una victrola antes que las quejas de dolor. Pero en ese contexto también el sonido se volvió música y permitió una organización afín a la identificación, al convencimiento y a la persuasión sobre la defensa del territorio nacional, aún en los casos de cierta población indígena para quienes la idea de Estado nación era una entelequia en la vida cotidiana anterior a la guerra. La práctica musical integró músicos y militares con formaciones diferentes y permitió la producción de música original, así como recuperó repertorios, por ejemplo, los de la guerra Guazú. Pero a la vez produjo relatos sonoros sobre la guerra donde la adecuación de instrumentos, sonoridades, formas de ejecución y modos de participación hicieron posible que tanto los dispositivos aurales como la producción sonora encuentren una enunciación sobre el conflicto bélico. Asimismo, la experiencia sonora de los indígenas y voluntarios expone la irrupción en el territorio a comienzo del siglo XX de la dimensión aural de la tecnología vinculada a la guerra, y mediante sus testimonios se realiza la entidad de esos sonidos. Y como afirmó Jacques Attali:

⁹ Podemos citar a Ricardo Chávez Voelquer, Juan Max Boettner y José Asunción Flores.

¹⁰ Por ejemplo, Julián Alarcón, Hermino Giménez, Agustín Larramendia y Pucheta Ortega.

Aun cuando no fuera más que un rodeo para hablar al hombre de la obra del hombre, para escuchar y hacer oír su enajenación, para sentir la inmensidad inaceptable de su futuro silencio, y la amplitud de su creatividad yerma, escuchar la música, es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político (Attali, [1977] 1995, p. 15).

La guerra no se presenta en el vacío insonoro, ocurre en un determinado territorio por lo que su dimensión audible la expone a la comprensión de quienes la sufren y su estudio histórico requiere de la consideración de su dimensión aural.

REFERENCIAS

- Alegre González, L. (2021). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia.
- Alegre González, L. y García J. D. (coord.), *Sonido, escucha y poder*, (pp. 11-23), UNAM.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- APCOB. Riester, J. (Director) (2005). *Iyambae- Ser libre. La Guerra del Chaco 1932-1935*. [documental]. Youtube. <https://youtu.be/powealThtTY?si=SEI3AnRIZHqP9zFe>
- Boettner, J. M. (2008). *Música y músicos del Paraguay*. BGS.
- Bufkin, W. A. (1973). *Union Bands of the Civil War (1862-1865): Instrumentation and Score Analysis. (Volumes I and II)* LSU Historical Dissertations and Theses. [Bandas de la Unión de la Guerra Civil (1862-1865): Instrumentación y Análisis de partituras. (Volúmenes I y II) Disertaciones y tesis históricas de la LSU] 2523. https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/2523
- Castro, M. A. (1934). La Guerra destruyó en el Chaco una grandiosa obra de amor y civilización llevada a cabo por los franciscanos. *El Hogar*, 30(1302). Editorial Haynes. <https://doi.org/#?page=42>
- Corbin, A. (2016). *Historia del silencio. Del renacimiento a nuestros días*. Acanalado.
- Dalla-Corte Caballero, G. (2010). *La Guerra del Chaco. Ciudadanía, Estado y Nación en el siglo XX. La crónica fotográfica de Carlos de Sanctis*. Prehistoria Ediciones.
- Daughtry, J. M. (2015). *Listening to War. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq*. [Escuchando la guerra. Sonido, música, trauma y supervivencia en Irak en tiempos de guerra]. Oxford University Press.
- Feiereise, F. & Merley Hil, A. (2012). *Germany in the loud Twentieth Century. An Introduction*. [Alemania en el alto siglo veinte]. Oxford University Press.
- Funes, R. (Director) (1932). Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. *En el infierno del Chaco*. <https://youtu.be/ITBzFD3necY?si=IK9MrAaNJkoBXZpR>
- García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Hernández, J. L. (2020). *La oposición a la guerra del Chaco (1928-1935)*. Newen Mapu.
- Las Heras, F. (1933). Quince días en las trincheras paraguayas del Chaco dan este sangriento puñado de anécdotas. *Tiempo Argentino. Semanario popular ilustrado*, 23 (1188), 4-46. Empresa Editorial Hayes. <https://doi.org/#?page=2>

McWhirter, Ch. (2012). *Battle Hymns. The power and popularity of music in the civil war*. [Himnos de batalla. El poder y la popularidad de la música en la guerra civil] Chapel Hill.

Méndez Castillo, F. (2010). *Ruido de la aviación militar y sus efectos sobre el corazón de las tripulaciones y personal de tierra*. [Tesis doctoral], E.T.S.I. Industriales (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.3707>

Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu editores.

Ocho Gautier, A. M. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. [Auralidad. Escucha y conocimiento en la Colombia del siglo XIX]. Duke University Press.

Rapoport, M. (2015). *Historia oral de la política exterior argentina (1930-1966)*. Octubre.

Richard, N. (Comp.) (2008). *Mala Guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935)*. Museo del Barro, ServiLibro & CoLibris.

Rivas, F. (2018). Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural. *Artnodes*, (21), 136-145. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3179>

Samaja, J. ([2004] 2023). *Epistemología de la salud. Reproducción social, subjetividad y transdisciplina*. Lugar.

Sapienza, A. (2018). *The Chaco air war. The first modern air war in Latin America* [La guerra aérea del Chaco. La primera guerra aérea moderna en América Latina]. Helion & Company.

Seiferheld, A. (1985). *Álbum gráfico de la guerra del Chaco*. El lector.

Schafer, M. (1977). *The soundscape: our sonic environment and the turning point of the world* [El paisaje sonoro: nuestro entorno sonoro y el punto de inflexión del mundo]. Destiny books.

Stern, J. (2003). *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction* [El pasado audible. Orígenes culturales de la reproducción del sonido]. Duke University Press.

Tańczuk, R. & Wieczorek, S. (2018). *Sounds of War and Peace Soundscapes of European Cities in 1945*. [Sonidos de guerra y paz Paisajes sonoros de las ciudades europeas en 1945]. Peter Lang.

Washburn, Ch. (1871). *The history of Paraguay, with notes of personal observation and reminiscence of diplomacy under difficulties*. [La historia del Paraguay, con notas de observación personal y reminiscencias de la diplomacia en dificultades]. University Press: Welch, Bigelow, & Co., Cambridge.