



Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología

ISSN: 1900-5407

ISSN: 2011-4273

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias
Sociales, Universidad de los Andes

Citro, Silvia; Mennelli, Yanin; Torres Agüero, Soledad
"Cantando al patrimonio...": las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales*

Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología,
núm. 29, 2017, Septiembre-Diciembre, pp. 175-197
Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81453582009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“Cantando al patrimonio...”: las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales*

Silvia Citro**

CONICET, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Yanina Mennelli***

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Soledad Torres Agüero****

Universidad de Buenos Aires, Argentina

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>

Cómo citar este artículo: Citro, Silvia, Yanina Mennelli y Soledad Torres Agüero. 2017. “Cantando al patrimonio...”: las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 29: 175-197. Doi: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>

Artículo recibido: 10 de octubre de 2016; aceptado: 24 de febrero de 2017; modificado: 24 de marzo de 2017

Resumen: En este artículo proponemos reflexionar sobre las complejas mediaciones entre las políticas culturales globales y las producciones culturales locales, a partir de un caso poco estudiado, como son las expresiones musicales indígenas en Argentina. Para ello, estudiamos comparativamente dos provincias del norte argentino, Jujuy y Formosa, caracterizadas por una alta proporción de población indígena. Nuestra metodología articula el análisis

* Este artículo es resultado del proyecto colectivo de investigación titulado “Políticas culturales y performances indígenas en la provincia de Formosa y la Quebrada de Humahuaca” (PIP 11220110100993, 2012-2016), financiado por CONICET, y en el que participaron las autoras, con la coordinación de Silvia Citro.

** Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora CONICET, profesora de la UBA y coordinadora del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA. Entre sus últimas publicaciones están: con Soledad Torres Agüero, “Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización”. *Le Journal de la Société des Américanistes* 101: 101-116, 2015, y “Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza”. *Alteridades* 50: 117-128, 2015. ✉scitro_ar@yahoo.com.ar

*** Doctoranda en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Investigadora del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, UBA, y del Área de Antropología del Cuerpo, UNR. Entre sus últimas publicaciones están: “Carnavales de cuadrilla en Humahuaca: características principales y dilemas actuales”. En *Carnavales, fiestas y ferias. En el mundo andino de la Argentina*, editado por Enrique Cruz, 75-109. Salta: Purmamarca Ediciones. ✉yaninamennelli@hotmail.com

**** Maestranda en Antropología, Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, Secretaría de Patrimonio. Investigadora del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, UBA. ✉soledadta@gmail.com

de fuentes documentales con el trabajo de campo etnográfico con músicos *tobas* o *qom* de Formosa y *collas* de Jujuy, entre 2003 y 2015. Especialmente, focalizamos en dos casos paradigmáticos: uno de los primeros “cantos de *copla*” *colla* que se reapropia explícitamente de la noción *patrimonio*, creando un canto dedicado a ese tema, grabado en 2007 por La Rodereña, El Trueno y La Imilla; y los “cantos ancestrales” de Ema Cuañeri, una de las primeras artistas *qom* dedicada a “la recuperación histórica del canto del pueblo *qom*”, quien en 2005 graba su primer CD. Las conclusiones apuntan a mostrar cómo el diseño de estas políticas culturales provinciales ha sido fuertemente influenciado por los discursos globales de promoción del “multiculturalismo” y “preservación del patrimonio cultural”; aunque en su implementación práctica, también han sido atravesadas por modalidades locales, entre las que destacan: la imprevisibilidad de una gestión cultural estatal fuertemente dependiente de factores políticos coyunturales y prácticas clientelares; y las estrategias creativas de los músicos indígenas frente a estas políticas, que intentan generar nuevos espacios de actuación y difusión de sus expresiones.

Palabras clave: Thesaurus: Patrimonio; multiculturalismo; música; indígenas; Argentina.

176 ■ “Chanting Cultural Heritage...”: Indigenous Music between Global Discourses and Local Modes of Expression

Abstract: This article reflects on the complex mediations between global cultural policies and local cultural expressions, taking the rarely studied case of indigenous music in Argentina. We made a comparative study of two provinces in northern Argentina, Jujuy and Formosa, where the population is mostly indigenous. Our methodology combines an analysis of documentary material with the ethnographic fieldwork we did among *tobas* or *qom* musicians of Formosa and *collas* musicians of Jujuy between 2003-2015. We focus on two paradigmatic cases: one of the first *copla* songs which explicitly revolved around the notion of “heritage”, recorded in 2007 by La Rodereña, El Trueno and La Imilla groups; and the “ancestral songs” of Ema Cuañeri, one of the first artists devoted to “the historical recovery of the songs of the *qom* people”, who recorded her first CD in 2005. Our purpose is to show how the intentions of these provincial cultural expressions have been strongly influenced by global discourses which promote “multiculturalism” and the “preservation of one’s cultural heritage”; although in practice, they have also been influenced by local idiosyncrasies, among which stand out: the unpredictable nature of State cultural policies which are strongly dependent on changing political factors and clientelism; and the creative strategies of the indigenous musicians in the face of these policies, as they seek to open new spaces for performing and disseminating their music

Keywords: Thesaurus: Heritage; multiculturalism; music; indigenous; Argentina.

“Cantando ao patrimônio...”: as expressões indígenas, entre discursos globais e criatividades locais

Resumo: neste artigo, propomos refletir sobre as complexas mediações entre as políticas culturais globais e as produções culturais locais a partir de um caso pouco estudado, como são as expressões musicais indígenas na Argentina. Para isso, estudamos comparativamente duas províncias do norte argentino, Jujuy e Formosa, caracterizadas por uma alta proporção de população indígena. Nossa metodologia articula a análise de fontes documentais com o trabalho de campo etnográfico com músicos *tobas* ou *qom* de Formosa e *collas* de Jujuy, entre 2003 e 2015. Em especial, focamos em dois casos paradigmáticos: um dos primeiros “cantos de *copla*” *colla* que se reapropria explicitamente da noção *patrimônio* e cria um canto dedicado a esse tema, gravado em 2007 por La Rodereña, El Trueno e La Imilla; os “cantos ancestrais” de Ema Cuañeri, uma das primeiras artistas *qom* dedicada à “recuperação histórica do canto do povo *qom*”, que, em 2005, grava seu primeiro CD. As conclusões apontam a mostrar como o desenho dessas políticas culturais provinciais tem sido fortemente influenciado pelos discursos globais de promoção do “multiculturalismo” e “preservação do patrimônio cultural”; embora, em sua implantação, também tenham sido atravessadas por modalidades locais, entre as quais se destacam: a imprevisibilidade de uma gestão cultural estatal fortemente dependente de fatores políticos conjunturais e práticas clientistas; e as estratégias criativas dos músicos indígenas diante dessas políticas, que tentam gerar novos espaços de atuação e de difusão de suas expressões.

Palavras-chave: Thesaurus: Argentina; indígenas; música; multiculturalismo; patrimônio.

Especialmente desde 2003, las políticas culturales globales orientadas a la salvaguardia y promoción del denominado *patrimonio cultural inmaterial*, si bien tienden a reproducir y actualizar sus principales discursos y lineamientos, también suelen reconfigurarlos de variadas formas. Este artículo propone reflexionar sobre estas complejas mediaciones entre políticas globales y producciones culturales locales, a partir de un caso poco estudiado, como son las expresiones musicales indígenas en Argentina. Aunque el análisis socioantropológico de las políticas culturales y patrimoniales está siendo ampliamente desarrollado en las antropologías latinoamericanas (Gonçalves 1996; Bayardo 2000; Lacarrieu 2000; Rotman 2004; Crespo, Losada y Martin 2007; Ochoa Gautier 2003; Chaves, Montenegro y Zambrano 2010), en Argentina son pocos los estudios que focalizan en sus implementaciones en provincias con población indígena, y menos aún los que se centran en el impacto de estas políticas en las músicas y danzas de estos pueblos (Roig 1996; Ruiz 2002/3; Kropff 2004; Citro y Torres Agüero 2012; 2015). Por tanto, inicialmente, realizaremos una breve caracterización de las principales políticas

respecto del “patrimonio cultural inmaterial indígena”, impulsadas entre 2003 y 2015 en Jujuy y Formosa, dos provincias del norte argentino caracterizadas por una alta proporción de población indígena, con relación al resto del país; y posteriormente, profundizaremos en su impacto en los cantos de los principales pueblos indígenas que habitan ambas provincias: los *collas* de Jujuy y los tobas o *qom* de Formosa¹. Nuestra metodología de investigación articula dos instancias complementarias: el relevamiento y análisis de fuentes documentales (legislaciones, programas culturales y medios de difusión de los organismos públicos provinciales, nacionales e internacionales del área de “cultura”), y una extensa experiencia de trabajo de campo etnográfico con los grupos *qom* de Formosa y *collas* de Jujuy, desde fines de la década de 1990. En este sentido, es necesario aclarar que el examen más detallado de cada una de estas legislaciones provinciales, así como de las transformaciones de las músicas de estos grupos indígenas, ha sido realizado en artículos anteriores, cuyos resultados serán aquí retomados más sintéticamente, a fin de poder efectuar este análisis comparativo.

De la diversidad de cantos que hemos documentado, y de las y los cantores que hemos conocido y entrevistado en nuestros trabajos de campo, nos centraremos aquí en dos casos que nos permitirán aproximarnos más de cerca a las estrategias de los músicos indígenas frente a estas políticas culturales. Por un lado, abordaremos la “copla con caja” de la Quebrada de Humahuaca, y en especial la denominada “cantemos patrimonio”, documentada por primera vez en 2006, y grabadas luego en CD en 2007 por los músicos La Rodereña, El Trueno y La Imilla. Nuestro particular interés en esta expresión se basa en que constituye una de las primeras coplas que se reapropia explícitamente de la noción de *patrimonio* como tema central de su canto. Por otro lado, tomaremos los “cantos ancestrales” de Ema Cuañeri, grabados por primera vez en CD en 2005, pues Ema es una de las primeras artistas y docentes tobas de Formosa que, según sus propias definiciones, se ha dedicado a “la recuperación histórica del canto del pueblo *qom* [...] y de la cosmovisión de sus ancestros”.

A continuación, señalamos los principales motivos que nos condujeron a comparar ambas provincias y expresiones musicales durante el período 2003-2015, así como las principales hipótesis que guiaron nuestra indagación. Por un lado, este recorte temporal se basa en una serie de acontecimientos y procesos internacionales y nacionales que se inician en 2003, y que en su articulación tendrán un impacto decisivo en la implementación de las políticas patrimoniales en cada provincia. A nivel internacional, durante ese año, la Unesco logra consensuar la redacción de la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, luego de más de treinta años de discusiones entre especialistas de diversas declaratorias y programas específicos de “salvaguardia” y “revitalización”. En el contexto argentino, el inicio del gobierno de Néstor Kirchner marcó importantes cambios en las políticas económico-sociales críticas del neoliberalismo, y, al mismo tiempo, dio continuidad a algunas de las políticas culturales

1 Según el Censo Nacional de 2010, el 7,9% en Jujuy y el 6,1% en Formosa se autoidentificaron como “población o descendiente de pueblos indígenas u originarios”; y en todo el país, los tobas suman 126.967, y los collas, 65.066 personas.

iniciadas durante los noventa, mientras que implementó otras con carácter innovador. Así, en las declaratorias y los programas de la Secretaría de Cultura de la Nación se apreció una posición ideológica que enfatizó en “el carácter multicultural del país, el respeto por las identidades de los pueblos originarios e inmigrantes que lo componen” (Bayardo 2008, 23); y, en términos simbólicos, se buscó promover nuevos imaginarios sobre las identidades nacionales, incluyendo y revalorizando los componentes indígenas y afrodescendientes (Adamovsky 2012; Citro y Torres Agüero 2012). No obstante estos reconocimientos ideológicos, como veremos, en las provincias persistieron numerosos conflictos, especialmente territoriales y legales, entre las poblaciones indígenas, el Estado nacional y los estados provinciales (Briones 2015).

En lo que refiere específicamente al patrimonio, en Jujuy, en 2003 la Unesco declara a la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, bajo la categoría de *paisaje cultural*, y ese mismo año, la coplera de Purmamarca Barbarita Cruz, también es declarada “Tesoro Humano Vivo” por la Unesco; luego, en 2011, y basada en estos antecedentes, la “Cuadrilla de Cajas del 1800” inició el trámite de postulación para su patrimonialización. En Formosa, en 2003, se reforma la Constitución provincial, y allí, el Estado se compromete con el “desarrollo integral de la cultura” a partir de la “defensa, preservación e incremento del patrimonio cultural”; si bien, como veremos, no se promovió ningún proceso específico de patrimonialización de expresiones musicales indígenas, sí comenzó a visibilizarse y promocionarse la labor que venían realizando algunos músicos *qom*, como es el caso de Ema Cuañeri. Finalmente, cabe agregar que un rasgo común de ambas provincias es que, desde el regreso de la democracia en 1983, fueron gobernadas por distintos sectores del Partido Justicialista. Así, la comparación de estas provincias nos permitirá analizar, a nivel local, tanto las posibles similitudes como las diferencias en el impacto de los procesos globales y nacionales vinculados a la promoción del multiculturalismo y la patrimonialización.

Otra cuestión por destacar es que nos interesa impulsar un análisis comparativo que ponga en relación áreas y grupos indígenas que, tradicionalmente, han sido abordados por los estudios antropológicos americanistas de manera bastante aislada o con escaso diálogo entre sí; tal ha sido el caso de los pueblos originarios de tradición agraria y organización tendiente a la estatalidad de las denominadas *tierras altas andinas*, como son los pueblos de adscripción colla y los pueblos de origen cazador-recolector seminómades de las “tierras bajas sudamericanas”, como son los *qom* o tobas. Justamente, una de las preguntas que orientó nuestra investigación es si los procesos globales, nacionales y provinciales vinculados a las políticas de multiculturalismo y patrimonialización son capaces de producir prácticas y transformaciones similares, aun en pueblos con historias y prácticas culturales disímiles entre sí. En este sentido, nuestra hipótesis general es que estas políticas culturales provinciales, en lo que refiere a la redacción de sus principales leyes y diseño de programas, han sido fuertemente influenciadas por los discursos globales de promoción del “multiculturalismo” y la “patrimonialización”; sin embargo, en su implementación práctica, también han sido atravesados por modalidades locales, entre las que

destacan: la imprevisibilidad de una gestión cultural estatal fuertemente dependiente de factores políticos coyunturales y prácticas clientelares; y las estrategias creativas de los músicos indígenas frente a estas políticas, que intentan generar nuevos espacios de actuación y difusión de sus expresiones.

La globalización del multiculturalismo y del patrimonio cultural inmaterial

Las políticas de defensa del “patrimonio común de la humanidad” (Sousa Santos 1997) promovidas por organizaciones internacionales como la Unesco, y, desde allí, por sus diferentes Estados miembros, son fruto de demandas identitarias más amplias –de tipo religioso, étnico y de género, entre otras– que comenzaron en la década de 1960, intensificándose en los ochenta con la internacionalización de las “ideas de ciudadanía” y “derechos humanos”. Así, las diversas legislaciones dieron paso a la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizados, que comenzaron a reclamar “derechos” en nombre de su identidad, y, de este modo, pudieron obtener distintos reconocimientos e incluso recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. Sin embargo, diversos autores (Lipovetsky 1986; Jameson 1991; Žižek 1998; Segato 1999; Grüner, 2002; Chaves y Zambrano 2009) analizan la ambigüedad y complejidad de estos procesos de globalización, que dan lugar tanto al surgimiento de las políticas multiculturalistas que buscan promover la “recuperación” y “reconocimiento” de las prácticas y valores culturales de las minorías como al afianzamiento de las políticas neoliberales, que reproducen la desigualdad social, el individualismo, el “achataamiento de las diferencias” y nuevos modos de “normalización”. Así, la visión celebratoria de la diversidad cultural, desde una versión sustantiva y limitada de los derechos culturales, muchas veces se convierte “en una nueva estrategia de dominación que ofusca y mantiene a la vez la diferencia colonial a través de la retórica discursiva del multiculturalismo [...] teniendo como principal objetivo el control del conflicto étnico y la conservación de la estabilidad social” (Walsh 2009, 28).

Dentro de las políticas patrimoniales es necesario destacar la “Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural” del 2001, que reconoce la diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad, y la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” del 2003, puesta en vigencia en 2006, y que fue ratificada en Argentina ese mismo año, a través de una Ley Nacional². Si bien la Ley Nacional tiene el mismo contenido que aquella instituida por la Unesco, cada provincia estableció sus propias definiciones y reglamentaciones, aunque sin variaciones sustanciales en los contenidos (García 2008). Así, a partir de este nuevo marco jurídico, las músicas y danzas características de muchos pueblos se convirtieron en expresiones patrimonializables, por cuanto pueden ser incluidas en los ítems b) “artes del espectáculo” y c) “usos sociales, rituales y actos festivos”, del artículo 2.

2 Para este análisis de la Convención, retomamos un artículo anterior (Citro y Torres Agüero 2012), incorporando nuevas reflexiones y bibliografía sobre el tema.

En algunos tramos del texto de la Convención se aprecia la tensión entre preservación y transformación, en cuanto problemática clave que atraviesa estas expresiones. Ya en la introducción se señala que los procesos de “mundialización y de transformación social” traen consigo “graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial”. También, en los textos ampliatorios, publicados en el sitio web de la Unesco, se explicitan estos y otros “peligros”, como los efectos del “turismo”, por cuanto pueden conducir al “abandono” o a la “deformación” de las prácticas “tradicionales”. Este tipo de discursos sobre patrimonio cultural tienden a imponer el mandato de una cierta “originalidad” o “autenticidad” (Prats 1997; García Canclini 1999; Lacarrieu 2000; Crespo, Losada y Martín 2007) que puede conducir a fijar estas expresiones, para evitar así su abandono o alteración; pues sólo por esta vía podrían “activarse” (Prats 1997) como patrimonio y ser objeto de políticas que involucran la obtención de recursos, por ejemplo, para financiar grabaciones, filmaciones, publicaciones, creaciones de Institutos o Proyectos de investigación y docencia, organización de festivales y congresos. Esto conduce a analizar las implicancias económicas y políticas de la gestión del patrimonio. Ya desde su introducción, la Convención de la Unesco plantea que el patrimonio cultural inmaterial es “garante del desarrollo sostenible”; y luego, en el artículo 15, postula que cada Estado “tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo”. Posteriormente, en la Declaración de la ONU de Derechos de los Pueblos Indígenas (2007, 12), se reafirma esta idea, pues el artículo 31 sostiene que “Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural”, así como su “propiedad intelectual”. Especialmente a partir de la década del ochenta, los organismos internacionales incrementaron considerablemente el financiamiento de proyectos destinados al sector cultural. Para Yúdice (2002), esta rápida expansión de la cultura al ámbito político y económico hace que la cultura comience a ser entendida como un “recurso”, y en este contexto, como también ha señalado García Canclini (1999), el patrimonio empieza a pensarse como un “capital cultural”.

Ahora bien, estos mandatos de autenticidad e inalterabilidad que surgen en los procesos de patrimonialización coexisten con mercados culturales complejos, en los que también se advierte aquello que De Carvalho (2004) denomina “canibalización estetizada”, esto es, la mercantilización, espectacularización y exotización de bienes culturales tradicionales, y también su hibridación cultural. Así, como veremos, junto con la ampliación de las industrias del ocio y el turismo, que implica la promoción turística de rituales, festivales y otras expresiones locales, se fueron ampliando la circulación y el consumo de las músicas y las danzas étnicas y folklórico-populares, especialmente entre clases medias urbanas; y estos procesos suelen propiciar transformaciones tanto en la estética como en las significaciones y finalidades asignadas a estas expresiones.

La Quebrada de Humahuaca y el “canto de copla con caja”

En la provincia de Jujuy, el pueblo colla actualmente habita en su mayor parte en las “tierras altas” de la Puna, la Quebrada de Humahuaca y los valles intermontanos del este. Si bien Karasik (2010, 266) y otros autores plantean varias salvedades sobre el uso del término “colla”³, estos coinciden en que, a principios de los noventa, el término sufre una resemantización positiva, en el marco de nuevas políticas de identidad que cobraron fuerza en torno a las celebraciones y contracelebraciones del V Centenario, por lo cual amplios sectores de las clases subalternas comenzaron a reconocer y revalorizar su raigambre indígena. Este proceso es paralelo a la Reforma de la Constitución Nacional de 1994 y al Plan provincial de Regularización y Adjudicación de Tierras a la población aborígen. Así, como Karasik (2010) ha destacado, a partir de mediados de la década de los ochenta viene gestándose un proceso de “reemergencia étnica”, en oposición al proceso identitario anterior, caracterizado por la proletarianización de la mano de obra indígena y la reducción de las identidades locales a la variable económica como “campesinos y mestizos” (Isla 1992).

Para comprender por qué el canto de copla y sus ejecutantes han sido la expresión musical elegida por las políticas culturales locales, para ser activada como patrimonio, caracterizaremos brevemente la trayectoria de este género. Ya tempranamente, este canto fue incorporado al repertorio folklórico nacional que se construye y legitima a mediados del siglo XX, a partir de los textos fundacionales de Carlos Vega (1944), quien lo reconoce como uno de los pocos casos de músicas con origen indígena, junto con la danza del carnavalito, de la misma región. Tanto para este autor como para los musicólogos que lo sucedieron, el canto de coplas con caja ha sido definido como un género “mixto, español y prehispánico”, y la consideración de los elementos que lo constituyen ha formado parte de un movimiento de vaivén entre la esencialización y la hibridación y el mestizaje. Por eso, por ejemplo, en el pasado muchas veces se utilizó el argumento de que la copla era “española”, como un modo de reconfirmar la extinción de los grupos indígenas en esta región; mientras que en el presente, su *performance*, y en especial el uso de la caja, el consumo de bebidas alcohólicas y el festejo a Pachamama, se vincula al afianzamiento de los vínculos intergrupales y, por tanto, al refuerzo de las identidades indígenas (Mennelli 2007; 2009; 2010). Tanto en el pasado como en el presente, en la Quebrada de Humahuaca los copleros cantan siempre que la ocasión lo amerite, porque su canto se encuentra entrelazado en los principales rituales de rasgos sincréticos que respetan el calendario católico, siendo el Carnaval uno de los más importantes. Con el tiempo, este género se extendió cada vez más por fuera de los límites geográficos de las provincias del Noroeste, alcanzando una creciente difusión. Un hito importante en este proceso fue el proyecto “De Ushuaia a la Quiaca”, llevado adelante por los músicos León Gieco y Gustavo Santaolalla, en el que se documentaron y grabaron músicas a lo largo de todo

3 Por cuanto dicho término no deriva de un grupo étnico prehispánico sino que refiere al término “Colla-suyu” (una de las cuatro secciones político-administrativas del Estado inca), y porque su uso comportaba una desvalorización o un insulto durante gran parte del siglo XX (Karasik 2010, 267).

el país, produciéndose cuatro volúmenes que fueron editados entre 1985 y 1999. Fue justamente la coplera Leda Valladares, quien ya venía trabajando desde la década de 1960 en la recopilación de este género, quien comenzó a tener una creciente influencia entre nuevos públicos, a partir de su participación en este álbum. En esa época, Leda, además de continuar con su trabajo de recopilación e investigación, dicta para un público cada vez más grande talleres de enseñanza de canto con caja en la ciudad de Buenos Aires. Allí comenzarán a practicar el género cantantes/cantoras/es⁴ que, en décadas siguientes, también dictarán talleres en Buenos Aires y en otras ciudades del país, Córdoba y Tucumán, multiplicándose los practicantes de este género.

Por otra parte, paralelamente a estos procesos de difusión, la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca en 2003 trajo aparejado un notable aumento del turismo en la región, lo cual generó diferentes disputas en torno a cuáles eran las expresiones legítimas, quiénes, cómo y dónde se las realizaba. Esto llevó a que diversos actores, dentro y fuera del Estado, contribuyeran a la creación de Encuentros, Ferias y Festivales tendientes a la promoción de expresiones culturales locales, donde la definición identitaria y política de lo indígena constituye un ámbito de permanente disputa. Así, en la última década se advierte un proceso de creciente escenificación del canto de copla con caja, por cuanto es incluido en diferentes circuitos de Festivales, por lo cual caracterizamos este proceso como un pasaje desde un “canto ritual a un canto patrimonializado” (Mennelli 2009).

En nuestros trabajos de campo pudimos constatar cómo cada vez más copleros valorizan el hecho de participar en esos Festivales, y como estos se transformaron en espacios de disputa político-cultural e identitaria, que responden a una doble tensión: por un lado, entre quienes practican el canto colectivo y enfatizan su carácter de encuentro y reforzamiento de los vínculos intergrupales; por otro, aquellos que lo practican como modo de presentación ante un público de turistas, donde se generan muchas veces procesos de espectacularización y exotización del canto. En este sentido, uno de los fenómenos observados es la constitución de un repertorio de coplas que se repiten durante las presentaciones, a diferencia de lo que sucede en las ruedas de canto, en las que se valora la improvisación por sobre la repetición. Las tensiones se evidencian, además, en las demandas hacia los organizadores de dichos eventos, especialmente ante los gobiernos de los municipios quebradeños. Entre los reclamos se encuentran el pedido de “mejores condiciones para su participación”, poder “ser escuchados”, y que se privilegie el canto con caja interpretado por “cantores locales” frente a otras expresiones musicales que también son convocadas a participar, como por ejemplo grupos de música folclórica. Cuando dichas condiciones fueron incumplidas o los reclamos no fueron atendidos, algunos copleros comenzaron a asumir el rol de gestores culturales, creando “eventos paralelos”, para poder llevar así

4 Existe una diferenciación en el uso popular entre “cantante” y “cantor”: el/la cantante tiene una formación ligada al estudio formal de la música, mientras que el/la cantor/a, si bien pueden tener algún estudio formal, reivindican sus aprendizajes en contextos familiares, festivos y populares. En el canto de coplas con caja se llama coplero/a a los practicantes del género, pero también se utiliza cantor/a.

adelante sus prácticas con base en criterios y valores que consideran amenazados en el contexto de los festivales organizados desde el ámbito estatal y desde una lógica que privilegia el espectáculo. Justamente, una de las críticas, a modo de interrogante, que suele escucharse con mayor frecuencia entre los copleros collas es: “¿cómo va a ser patrimonio de la humanidad, si es nuestra cultura?”.

Otro elemento que acrecienta aún más estas tensiones, y pese a las gestiones de los gobiernos nacional y provincial, es que en los más de diez años transcurridos desde la patrimonialización de la Quebrada no se han logrado los consensos sociales, políticos y económicos para crear instrumentos jurídico-administrativos que permitan articular los distintos proyectos destinados a gestionar el desarrollo local y la evolución territorial del paisaje cultural protegido⁵. Por esto, aún persiste un “vacío” de legislación y de los órganos de gestión y control estatal que deberían hacer efectiva la “salvaguardia” a nivel local. Así, muchas de las iniciativas que se toman son más bien coyunturales, y responden más a contactos políticos previos que a un programa de salvaguardia previamente diseñado con el consenso y la participación de la población local. En consecuencia, muchas veces, los principales beneficiados de estos procesos terminan siendo empresarios vinculados al turismo, y no los propios practicantes o hacedores de la cultura local. Por eso, para muchos copleros y copleras, el incremento exponencial del turismo es percibido contradictoriamente: como una posibilidad de trabajo y de ampliación de su público, pero a la vez como una amenaza a su modo de vida, tradicionalmente vinculado al cultivo y la cría de animales.

Cuando “el trueno” canta al patrimonio

Un caso paradigmático para ilustrar cómo los propios copleros han percibido el proceso de patrimonialización lo constituye la copla que a continuación transcribimos, cantada por Crescencio “el Chango” Cardozo, apodado artísticamente “El Trueno”. Estas cuatro cuartetas o “frases”, como las denominó el propio cantor, fueron presentadas por Cardozo y su compañera Viviana como “cantemos patrimonio”, y fueron registradas por Yanina Mennelli por primera vez en 2006, durante una invitación a la Nueva Cuadrilla, en La Banda, Humahuaca⁶.

La Quebrada de Humahuaca
se ha declarado patrimonio
Donde se canta e’ se baila
con banderitas de albahaca

5 Uno de los instrumentos políticos utilizados para encauzar estas tensiones fue la creación de instancias de gestión participativas. Así, siguiendo el consejo del Centro de Patrimonio Mundial, a lo largo de la Quebrada se crearon nueve Comisiones Locales de Sitio (Volcán, Purmamarca, Maimará, Tilcara, Huacalera, Tumbaya, Humahuaca, Iturbe y Tres Cruces). Si bien estas Comisiones siguen funcionando, no han logrado constituirse como órganos representativos, al tiempo que son estructuras paralelas y no articuladas con los gobiernos locales, aumentando la fragmentación.

6 Coplas al patrimonio por la Imilla, concertadas por el Trueno. En CD *Cómo cuando jóvenes* de la Rodeaña el Trueno y la Imilia en: <https://www.youtube.com/watch?v=OpNp5Dxbs28&t=2s>

Hay que cuidar el patrimonio
patrimonio cultural
pa' que vengan los turistas
a bailar pa'l carnaval

Hay que cuidar el patrimonio
sombrero y a trabajar
no hay que bajar ya los brazos
cultura no hay que dejar

Se ha declarado el patrimonio
desde Volcán a Tres Cruces
si no me creen señores
esta i' escrito en Tres Cruces

Figura 1. Crescencio y Viviana, Humahuaca, 2011



Fuente: fotografía por Yanina Mennelli.

Crescencio es un coplero de unos 60 años, perteneciente a la mencionada “Cuadrillas de Cajas del 1800”, y participaba también asiduamente en la “Nueva Cuadrilla de Cajas y Erkenchos de la Banda”, ambas de Humahuaca. Como puede apreciarse, estas coplas ponen en escena los principales significantes del discurso patrimonial global, como es “cuidar el patrimonio”, y el cuasi mandato de que “la cultura no hay que dejar”. “Desde Volcán a Tres Cruces” es delimitado el espacio geográfico por salvaguardar, que, en cuanto patrimonio natural, aparece íntimamente vinculado a la noción de *patrimonio cultural intangible*, pues es ese el lugar “donde se baila y se canta”. Así, el lugar y las acciones que allí acontecen están inexorablemente unidos en la representación local, tanto a las prácticas festivas –por ejemplo, en la expresión “con banderitas de albahaca”, que hace clara referencia a los festejos del Carnaval– como a las prácticas

productivas, tal como queda expresado en el verso “sombbrero y a trabajar”. A continuación, la arenga “no hay que bajar ya los brazos” abre un abanico de interpretaciones que nos interesa poder desgranar. Un primer elemento es el “ya”, que instala en presente el imperativo a no rendirse como en el pasado, en el que los pueblos de la región, en especial los collas, fueron sometidos y privados de sus derechos, al tiempo que apela al orgullo de poseer la cultura que en el nuevo contexto es valorizada. Otro elemento es la reapropiación estratégica que hacen los propios copleros de estos procesos globales, pues el canto menciona explícitamente los efectos concretos de esa patrimonialización: el flujo turístico, en la frase “pa’ que vengan los turistas a bailar pa’l carnaval”.

En relación con la importancia del turismo es significativo agregar que, en 2011, encontramos que esta misma copla aparecía en el CD titulado *Como cuando jóvenes*, grabado por Don Cardozo y Viviana, identificados aquí por sus nombres artísticos (Imilla y Trueno) y por La Rodereña. El disco fue grabado en un estudio no profesional de la ciudad de Humahuaca, y los gastos corrieron por cuenta de los cantores. Este disco, junto con otros de similares características, se puede comprar en la plaza frente al Mercado Municipal, a 150 metros de la Terminal de ómnibus, un lugar de tránsito turístico permanente, y también se encuentran en las tiendas de artículos regionales, que abundan en la ciudad.

Figura 2. CD *Como cuando jóvenes, coplas de Humahuaca*



Fuente: las autoras.

Para finalizar, otro elemento que nos interesa resaltar es la propia reflexividad de estos cantores/as sobre los “sentidos” que otorgan a sus cantos. Al concluir su ejecución, nos explicaron:

Don Cardozo: Cuando vamos a Rodero, al festival de Rodero, cantamos lo que es Rodero, ¿ve? Nosotros, cuando vamos a “la mujer andina”... cuando vamos a Coctaca⁷... cantamos lo que es la mujer andina, porque si no, no tiene sentido.

7 Se refiere al “Encuentro de Mujeres Andinas con los Sabores de la Historia”, que se realiza en la localidad de Coctaca.

Por ejemplo, Humahuaca, canto la frase esa ¿o no? “La Ciudad de Humahuaca, el corazón de la Quebrada”, eso yo canto. Lo que es el patrimonio, todo lo que es patrimonio [...] tengo una frase. Y siempre usted cuando gusta [...]

Viviana: [...] si cantamos de aquí de Humahuaca, ya son de Patrimonio de Humahuaca, como habíamos cantado hace un rato, que el patrimonio se había organizado de Volcán a Tres Cruces, ¿ve? Y eso es así...

Yanina: ¿Patrimonio de la Unesco?

Viviana: Patrimonio de la Humanidad, o sea, se organiza desde Volcán a Tres Cruces, si no me creen, señores, “en Tres Cruces está escrito”, como dice la copla. Nosotros cantamos por partes, ahora estamos en carnaval y cantamos pal’ carnaval, si llega a un festival cantamos pal’ festival o para las mujeres andinas, o bien, vamos, sea que hagamos el “Festival del Choclo”, podemos sacar una copla del choclo [...] ¿ve? Así vamos, parte por parte...

Si bien esta entrevista fue realizada en un contexto específico, el festejo del Carnaval, ambos copleros reflexionan sobre los modos en que sus prácticas se presentan ante los públicos de diferentes contextos, y es precisamente en el lugar de público interesado por su canto donde colocan a la antropóloga, quien con grabador y cámara estaba registrando su *performance*. Por último, estas reflexiones sobre las transformaciones en los sentidos de las coplas incluyen también discusiones en torno a otros copleros que ya “no representarían” lo propio, sobre todo al presentarse en festivales a los que asiste un público mayoritariamente extranjero:

Don Cardozo: Porque a veces hay gente que presenta, digamos, como la Cuadrilla XX, ellos cantan con cualquier cosa pero ellos no representan lo que de la Humanidad de Humahuaca, de la Quebrada de Humahuaca. Hay que presentar de la Quebrada de Humahuaca, de lo que somos nosotros. Yo no quiero que se pierda esta parte de aquí de Humahuaca, no quiero que se pierda...

En suma, este caso nos muestra cómo el canto con caja, así como seguramente otros géneros musicales patrimonializables, no pueden abordarse por fuera de las historicidades que, a la manera de una espiral, enlazan las historias locales, nacionales y globales, incluyendo también sus diversas disputas.

Las músicas “ancestrales” de los *qom*

Pasado el período de las guerras coloniales y republicanas, en las primeras décadas del siglo XX, los tobas o *qom* comenzaron un proceso de sedentarización, incorporación al trabajo agrícola y conversión religiosa a diversas modalidades de cristianismo (Braunstein 1983; Wright 2008). Así, lo que actualmente suele denominarse *música toba*, *aborigen* o *ancestral* abarca diferentes expresiones, que los indígenas asocian a su música y *cultura antigua*, término con el cual refieren a los estilos de vida previos a su conversión religiosa, principalmente al denominado *evangelio* –con influencias pentecostales–, al anglicanismo y, en menor medida, al catolicismo, que se difun-

den a partir de las primeras décadas del siglo XX. A través de la evangelización, pero también de la incorporación de los tobas al mercado de trabajo rural (ingenios, obrajes y cosechas), y luego del acceso a los medios masivos de comunicación y a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se introdujeron nuevos géneros musicales (desde los himnos evangélicos hasta el folklore, la cumbia y el reggaeton), así como instrumentos musicales, usos de la voz y estilos de actuación. Este proceso condujo al abandono de la ejecución pública de algunos géneros vinculados a rituales y festividades del pasado que fueron duramente criticados por las iglesias; tal es el caso del *nmi* o *nomi*, los cantos-danzas de los jóvenes solteros que propiciaban sus encuentros amorosos; los toques con *lqataqui* o tambor de agua, y del *nviqie* o violín de lata, previos a esos bailes; los cantos-danzas de las mujeres con palos sonajeros de los rituales de iniciación femenina; o los cantos chamánicos con la sonaja de calabaza. Aun con estas críticas y discontinuidades, esto no impidió que algunos de los rasgos musicales de estos géneros persistieran en la música evangélica, dando lugar a procesos de hibridación musical y coreográfica (Ruiz y Citro 2002; Citro 2009). Asimismo, a pesar de la vitalidad y hegemonía que hoy adquiere este movimiento de música y danza evangélica, tanto Ema Cuañeri como los músicos antes mencionados han intentado conocer y transmitir los cantos que “escucharon de los abuelos” y que eran utilizados en estos diferentes rituales no evangélicos del pasado. De hecho, gran parte de los cantos ejecutados, y también los grabados por Ema, poseen un estilo muy similar al de los cantos tobas que se documentaron en Formosa en la década de 1970. En este sentido, es importante mencionar que, en comparación con el caso colla, las músicas de los tobas y las de otros indígenas del Chaco central fueron documentadas por etnomusicólogos argentinos bastante más tardíamente, en la década de 1970, con los trabajos de Ruiz y Novati (Ruiz 1985). Asimismo, sólo más recientemente, y por intermedio de unos pocos ejecutantes, comenzaron a difundirse por fuera del contexto de las comunidades indígenas, en contextos espectacularizados y en algunos casos exotizantes: principalmente, con el coro toba Viri Nolka y Chelaalapi, de la provincia del Chaco (Roig 1996), y posteriormente con el grupo de música electrónica Tonolec, también del Chaco, que ha incorporado motivos melódicos y cantos en tobas, así como instrumentos y músicos de ese pueblo, en sus actuaciones y grabaciones (Citro y Torres Agüero 2012).

En la última década, los pueblos tobas generaron modalidades de autoorganización política que involucraron asambleas, cortes de ruta y la formación de asociaciones independientes del Estado y de los partidos políticos tradicionales, especialmente del peronismo. En muchos casos, la respuesta del estado provincial a estas modalidades de acción política, así como a los conflictos suscitados, implicó la deslegitimación y persecución de los nuevos líderes, la criminalización de la protesta social, la represión y el abuso de las fuerzas policiales (Vivaldi 2008; Cardin 2013). Fue en este contexto de creciente participación y movilización de los tobas que llevó a conflictos con el gobierno formoseño, que este último empezó a impulsar más decididamente políticas culturales que intentan enfatizar en el carácter “pluri-” o “multi-” “cultural”

de la provincia, reivindicando el componente indígena, en una perspectiva que se alinea con los mandatos globalizados impuestos a las Estados-nación.

En un trabajo anterior (Citro y Torres Agüero 2012), en el que analizamos distintos documentos y medios de difusión oficial, constatamos que, si bien a través de ciertos discursos se intentaba legitimar un “ser formoseño multicultural”, también se apreciaba una fuerte tendencia a invisibilizar a los indígenas contemporáneos, por ejemplo, al evitar utilizar sus autoadscripciones étnicas como pueblos tobas y reemplazarlas por términos generalizadores como “culturas etnográficas” o “vertientes nativas” (Citro y Torres Agüero 2012, 164). Probablemente, uno de los eventos más importantes emprendidos por la Subsecretaría de Cultura provincial, en relación con el patrimonio cultural indígena, fue la organización de los “Encuentros de Pueblos Originarios de América”, entre 2004 y 2006, en la ciudad de Formosa. Allí, inicialmente, se presentaban espectáculos de músicas y de danzas indígenas de diversas etnias de América, además de rituales, exhibición de artesanías y otras actividades culturales. No obstante, año tras año se transformó también en un espacio político de expresión y demanda de las problemáticas indígenas. Así, este Encuentro fue suscitando descontento y polémicas entre los participantes, y algunos de nuestros interlocutores tobas manifestaban que era un evento de “turismo para los blancos”, que “distrayía” de los conflictos locales, y donde la cultura se transformaba en una mercancía para “vender” y en un instrumento para “hacer política”. Estas críticas, sumadas a la creciente conflictividad entre el Gobierno y algunos líderes, habrían incidido en que los Encuentros dejaran de celebrarse (Iñigo Carrera 2011; Citro y Torres Agüero 2012). En suma, cuando los discursos y prácticas promotores del multiculturalismo empezaron a mostrar que también podían convertirse en espacios que favorecen la resistencia y el conflicto, cuestionando la desigualdad, fueron abandonados por la gestión estatal provincial. En este mismo sentido, encontramos que, también en 2005, en el marco del “Cincuentenario de la provincialización de Formosa”, la Subsecretaría de Cultura comenzó a promover las actividades de algunos músicos indígenas como Ema Cuañeri, Romualdo Diarte y Pilancho González. No obstante, como veremos, este apoyo se tornó cada vez más errático y esquivo hasta prácticamente desaparecer.

Ema Cuañeri y la “recuperación histórica” de los cantos

A la memoria de las mujeres indígenas he dedicado por más de tres décadas la recuperación histórica del canto del pueblo qom. [...]. Con este llamado buscamos aunar esfuerzos para una mejor conservación de esta filosofía, sus valores éticos, estéticos y espirituales, fundamentados en la cosmovisión de nuestros ancestros.

Ema Cuañeri. Presentación de su Curriculum Vitae

Aunque Ema, a diferencia de los copleros de Humahuaca, no suela utilizar el término *patrimonio* para referirse al canto o a otros aspectos de la cultura de su pueblo qom, su preocupación por la “recuperación histórica” y “conservación” la

ha acompañado, como nos dice al comienzo de su Curriculum Vitae, durante los últimos treinta años.

Ema hoy suele autodefinirse principalmente como “cantautora y docente toba”. Si bien su familia proviene de la provincia del Chaco, desde chica se trasladó a Formosa, donde pudo estudiar y obtener su primer trabajo como “maestra de modalidad aborígen” pasando luego a desempeñarse como docente de la escuela del barrio toba de Nam Qom hasta la actualidad. Como nos manifestó en una de nuestras charlas, su madre “no quería que ella retomara la cultura”, pero con su padre sí hablaban y cantaban en idioma toba, y de ahí surgió su preocupación porque no se “pierdan” esas canciones: “Mi papá cantaba, él me enseñó mucho a interpretar, a valorar el canto. A mí las canciones me salen del alma”. Ema nos contaba que ella también “compone algunos temas” pero que fundamentalmente se dedica a “transmitir lo ancestral, repetir lo que hacían, es lo que más me gusta, porque trato de hacer tal cual era antes”. En este sentido, puede apreciarse cómo se valora el rasgo de “autenticidad”, en cuanto “expresiones originales y ancestrales” de una cultura, lo cual se desprende de los discursos y políticas globales y nacionales sobre el patrimonio cultural inmaterial. Es importante destacar que las primeras participaciones públicas de Ema como cantante se inician en 1983, cuando tenía 29 años, y se enmarcan en actos de distintas organizaciones indigenistas argentinas y latinoamericanas (como la Asociación Indígena de la República Argentina, el Consejo Indio de Sudamérica), que justamente en esa época comenzaban a intensificar sus acciones políticas, en el contexto del retorno democrático que vivían Argentina y otros países de la región. Retomando las reflexiones de Prats (1997), podemos ver entonces cómo la reorganización del movimiento indigenista operó como un “poder político” emergente, que le otorgó a Ema la legitimidad necesaria para que pudiese “activar” el canto *qom* de sus ancestros (tan criticado antes por la evangelización y el discurso de la modernización), construyéndolo en una expresión capaz de “representar una determinada identidad” indígena.

En lo que refiere a sus relaciones sociales locales, fue principalmente a través de su participación en la escuela que pudo difundir estas expresiones, pues en la escuela de Nam Qom organizó un coro con los estudiantes, que, además del repertorio “folklórico” tradicional, por primera vez incluyó algunos “temas autóctonos”. Según nos explicaba el músico *qom* Romualdo Diarte, quien por entonces era estudiante en esa escuela, fue a partir de su participación en aquel coro que se le “despertó el interés por la propia música”. Asimismo, Ema nos decía que, la primera vez que escuchó al coro de jóvenes, se “sentió liberada” y que su “misión estaba cumplida”, pues pensó que de allí surgiría algún joven que podría continuar con la música toba. Esta continuidad era para ella una gran preocupación, porque se “sentía sola lidiando” con la recuperación de la música tradicional y temía que si “moría” no hubiese quién la continuara. De hecho, Romualdo, con la ayuda de Ema, se convirtió, en efecto, en el continuador de esa tarea.

Además de dedicarse al canto, Ema se formó en Expresión Dramática, en el Instituto Nacional del Profesorado de Arte de Formosa; y en los años noventa participó

en un grupo de teatro en Formosa, junto a Alfredo Jara, quien posteriormente asumió como subsecretario de Cultura. Ema recuerda que, si bien ella ya cantaba desde antes, “se quería sacar la timidez”, y que justo el teatro le “ayudó a sacarse esa timidez”...

En 2004, Ema fue convocada, junto al músico toba Isaías Shitaqui, a participar en la organización del I Encuentro de Pueblos Originarios. Ella quería “hacer un *nomi* con 150 jóvenes... porque quería que sea un impacto... porque era la primera vez que se iba a hacer...” esta danza en un evento oficial, y pudo realizarlo gracias a la participación de los estudiantes del colegio secundario de Nam Qom.

Desde que Alfredo Jara asume la Subsecretaría de Cultura, Ema fue convocada más asiduamente. Así, en 2005, comienza a “colaborar” periódicamente con la revista *Ser Formoseño*, editada por la Subsecretaría, escribiendo artículos breves sobre mitología, instrumentos musicales tobas y diversas costumbres, los cuales firma con el nombre toba *Washolé*. Durante ese año, también Romualdo Diarte, el discípulo de Ema, graba el CD titulado *Qom Llalec* (Hijo de los Qom), el primer CD de música indígena financiado y producido íntegramente por la Subsecretaría de Cultura provincial (Citro y Torres Agüero 2015). Además, en 2005, en los festejos por el “Cincuentenario de la provincia de Formosa”, Ema preparó con sus estudiantes de Nam Qom una representación del mito de *Dapiche*, la mujer estrella que otorgó a los tobas el *nviq*, y en 2006, es convocada para participar de nuevo en la organización del III Encuentro de Pueblos Originarios, y allí repite la experiencia de poner en escena un gran *nomi*, esta vez con 150 niños de la Escuela Primaria de Nam Qom. Posteriormente, en 2007, Ema asume como encargada del área de “Artesanías y Pueblos Originarios” de la Subsecretaría de Cultura, y ese mismo año, por primera y única vez, participa como “solista”, junto al coro provincial, en la presentación oficial de la delegación formoseña, en el Festival de Folklore de Cosquín, el más importante del país. También en esa época, Ema y Romualdo comienzan a trabajar en el programa Escuela Abierta de la Subsecretaría de Cultura, enseñando relatos y cantos tobas a niños y adolescentes de toda la provincia; y en 2008, realizan talleres de danza y música en la Escuela de Nam Qom, que son filmados para un programa sobre música de la TV pública nacional. También durante 2010-2011, participaron en el proyecto “La Voz de los sin Voz”⁸ –con el embajador ante Unesco, Miguel Ángel Estrella– actuando en distintos escenarios del país⁹. Por último, cabe destacar que en 2009, la Secretaría de la Mujer de Formosa eligió a Ema como una de las “mujeres formoseñas” más importantes de la provincia, y la Legislatura provincial aprobó una resolución, por la cual reconoce “los 25 años con la música de la cultura del pueblo Qom”.

A pesar de esta extensa trayectoria, Ema ha grabado un solo CD, en 2005, y no lo hizo con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura provincial, sino de una ONG de Buenos Aires que consiguió la financiación de un organismo nacional y otro municipal de Buenos Aires. El CD se titula *Cuatro mujeres: Cantos de la tierra*, e incluye cantos en

8 Disponible en <http://www.lavozdelossinvoz.gob.ar/>.

9 Una de estas actuaciones de Ema puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=UpsqN7SLoo8>

quechua, colla, mapuche y toba, ejecutados, respectivamente, por Justina de Oruro, Micaela Chauque, Beatriz Pichi Malen y Ema Cuañeri. Tanto en esta grabación como en sus actuaciones en diversos escenarios, Ema suele introducir breves relatos en castellano, antes de cada canto, en los que explica su origen y/o significado, lo cual evidencia las adaptaciones que los músicos indígenas deben realizar frente a sus nuevos públicos.

Figura 3. CD *Cuatro mujeres*



Fuente: las autoras.

192

■ Como puede apreciarse, en especial entre 2004 y 2010, cada vez que fue necesario “representar” la “cultura aborigen” de Formosa, en distintos eventos públicos de carácter internacional, nacional o provincial, la Subsecretaría de Cultura convocaba a Ema, o también a Romualdo Diarte, para ejecutar canciones tobas o dar charlas sobre su “cultura”. Si bien no recibían una remuneración extra por sus actuaciones, se veían “obligados” a participar como parte de las horas asignadas en sus cargos en la Subsecretaría. No obstante, tanto Ema como Romualdo coincidían en que ha ido decreciendo su poder de decisión, así como su participación activa en el armado de los espectáculos, y en los últimos años, advierten una casi total exclusión de los indígenas de aquellos escenarios en donde se representa a esta provincia. Esto ha sido interpretado como una forma de “castigo”, por el conflicto entre el gobierno formoseño y líderes tobas como Félix Díaz, quien justamente a partir de 2010 comienza a tener un creciente visibilidad nacional e internacional por sus reclamos territoriales y sociales (Cardin 2013), y en 2015 fue nombrado presidente del recién creado Consejo Consultivo y Participativo de los Pueblos Indígenas, primer organismo nacional que permitirá a los indígenas gestionar sus propios reclamos y autoridades.

En suma, si bien desde la Subsecretaría existe un discurso “oficial” que considera estas políticas como “instrumentos que garantizan la expresión de la cultura en todas sus formas y manifestaciones”, en la práctica, están atravesadas por factores coyunturales, voluntades personales y relaciones clientelares. La posibilidad de promover y difundir la música toba se basó inicialmente en las iniciativas de aquellos músicos que, por sus contactos previos, pudieron acceder a algún cargo en la Subsecretaría de Cultura, obteniendo un apoyo limitado y errático, por cuanto depende

de coyunturas particulares, como la demanda para participar en festivales, las voluntades personales de algunos funcionarios y el “clima político” de cada momento.

Figura 4. Ema Cuañeri el 12 de octubre de 2012, Día de Respeto a la Diversidad Cultural



Fuente: fotografía por Soledad Torres Agüero.

Conclusiones

En ambas provincias, las políticas públicas en torno a la música indígena se han alineado con el discurso global reivindicatorio del multiculturalismo y el patrimonio inmaterial; no obstante, han mostrado diferentes grados de implementación. En Jujuy, el temprano reconocimiento de las coplas y otros géneros en el canon del folklore nacional, y luego por algunos músicos populares, así como la temprana patrimonialización de la Quebrada y de la coplera Barbarita Cruz, promovieron el interés del Estado, y también de empresarios privados ligados al turismo, por promocionar el canto con caja. En Formosa, en cambio, la invisibilización de estas músicas en los folklores nacionales, sumada a su persecución por las religiones protestantes difundidas en la región, incidieron en que el reconocimiento estatal fuera más tardío y débil; y, además, la alta conflictividad política hizo que este apoyo decreciera notoriamente en los últimos años, sin que se llegase a concretar ninguna política oficial tendiente a activar estas expresiones como “patrimonio cultural intangible”.

No obstante estas diferencias, encontramos ciertos elementos comunes en las formas en que se organizaron y concretizaron las políticas públicas en cada provincia. En ambos casos, advertimos un alto grado de improvisación en la gestión

cultural, que hace que esta se vuelva fuertemente dependiente de factores políticos coyunturales y de prácticas clientelares fuertemente instaladas como modo de vinculación entre los funcionarios de organismos estatales y los ciudadanos.

En lo que respecta a la incidencia de estas políticas en las expresiones musicales indígenas, encontramos que han generado nuevos espacios de actuación y difusión para los músicos. Para los copleros *collas*, estos espacios se vieron ampliados sobre todo por los numerosos festivales que se organizan en la provincia, por las grabaciones que hacen tanto los grupos de Cuadrillas de cajas como los/as cantores/as individuales, y por los talleres donde se enseña este canto. En Formosa, esta ampliación se restringe a unos pocos músicos como Ema y Romualdo, que pudieron comenzar a actuar en diferentes escenarios provinciales, nacionales e internacionales, y se circunscribió a un período más limitado. No obstante, en los últimos años, la merma en el apoyo desde el Estado provincial habilitó nuevos acercamientos estratégicos hacia otros actores sociales; tal fue el caso de los vínculos con organismos no gubernamentales, e incluso con los investigadores de nuestro equipo de la UBA, pues, gracias a proyectos conjuntos, logramos realizar varios audiovisuales sobre música toba, con financiación del Fondo Nacional de las Artes (Torres Agüero 2013), y posteriormente, un libro colectivo, con apoyo del Instituto de Cultura Pública, del Ministerio de Cultura de la Nación.

194

■ Por otra parte, estos nuevos contextos de actuación y difusión han propiciado distintos procesos de redefinición de los posicionamientos identitarios de los músicos indígenas, tanto en términos étnicos como de clase y género. En lo atinente a la adscripción étnica, han permitido visibilizar y revalorizar cada vez más sus “identidades” como “aborígenes”, “indígenas” o “pueblos originarios”, articulando las expresiones estéticas con diferentes demandas político-sociales. En lo que refiere a la dimensión socioeconómica, se aprecian procesos individuales de movilidad ascendente y, por tanto, de acceso a nuevos recursos. En Jujuy, estos procesos se vinculan sobre todo a las oportunidades brindadas por la creciente afluencia del turismo, y en Formosa, en cambio, principalmente, a las relaciones con funcionarios del estado provincial. Como tempranamente advirtió García Canclini (1999, 43), las políticas de multiculturalismo y patrimonialización hacen que muchas de estas expresiones musicales comiencen a operar como un “capital cultural [...] que se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual”, según sus posiciones dominantes o periféricas en un determinado campo social.

Finalmente, en términos de reposicionamientos de género, la práctica artística les permite a muchas mujeres indígenas trascender las fronteras, ya no sólo de su espacio doméstico (en cuanto ámbito histórico de sujeción femenina), sino también del propio grupo étnico, a partir de sus viajes y presentaciones ante diversos públicos (Citró 2009). En el caso de Ema Cuañeri, esta agencia creativa promueve procesos de empoderamiento femenino que se evidencian, por ejemplo, en los “ce-los” o cuestionamientos que Ema recibe de algunos tobas o *qom*. En el caso de las coplas, la trayectoria de Leda Valladares, así como la de muchas de sus “discípulas”,

son también un claro ejemplo del modo en que la práctica de una expresión musical permite trascender las fronteras del propio grupo y constituir la propia identidad como “mujer y cantora”.

Por último, a través de este trabajo, hemos intentado mostrar los aportes de este tipo de aproximaciones teórico-metodológicas que combinan las etnografías en profundidad con los análisis comparativos, para poder comprender, así, las complejas articulaciones que hoy atraviesan las políticas culturales globalizadas y las producciones culturales locales. En este sentido, consideramos que sería fructífero aventurarnos a pensar estas mediaciones bajo nuevas metáforas, que nos permitan superar aquellas viejas dicotomías de lo “global” y lo “local”. Tal vez, podríamos inspirarnos entonces en la noción topológica de la cinta de Moebius, en la cual no se distingue ya el “afuera” del “adentro”... Así, lo global y lo local serían resignificados como facetas de un mismo espacio social que, en su devenir histórico-procesual, por momentos harán más visibles algunas de sus caras mientras invisibilizan otras.

Referencias

1. Adamovsky, Ezequiel. 2012. “El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethos nacional, de la crisis al Bicentenario”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 49: 343-364.
2. Bayardo, Rubens. 2000. “Antropología, identidad y políticas culturales”. *Programa Antropología de la Cultura, Universidad de Buenos Aires*. <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/ponen2faseindice/Bayardo.htm>
3. Bayardo, Rubens. 2008. “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7 (1): 17-29.
4. Braunstein, José. 1983. *Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
5. Briones, Claudia. 2015. “Políticas indigenistas en Argentina: entre la hegemonía neoliberal de los años noventa y la ‘nacional y popular’ de la última década”. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* 21: 21-48.
6. Cardin, Lorena. 2013. “La comunidad qom Paotae Napoqna Navogoh (La Primavera) y el proceso de lucha por la restitución de su territorio”. Ponencia presentada en X Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
7. Citro, Silvia. 2009. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
8. Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero. 2012. “Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña”. El patrimonio cultural inmaterial y la controvertida política formoseña”. *RUNA XXXIII* (2): 157-174.
9. Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero. 2015. Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización”. *Le Journal de la Société des Américanistes* 101: 101-116.
10. Chaves, Margarita, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano. 2010. “Mercado, consumo y patrimonialización cultural”. *Revista Colombiana de Antropología* 46 (1): 7-26.

11. Chaves, Margarita y Marta Zambrano. 2009. "Desafíos de la nación multicultural. Una mirada comparativa sobre la reindianización y el mestizaje en Colombia". En *Repensando los movimientos indígenas*, editado por Carmen Martínez Novo, 215-288. Quito: FLACSO.
12. Crespo, Carolina, Flora Losada y Alicia Martín (comp.). 2007. *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
13. De Carvalho, José 2004. "Las tradiciones afroamericanas, de bienes comunitarios a fetiches transnacionales". En *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo de África y América Latina*, compilado por Jaime Arocha, 98-125. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
14. García, Silvia. 2008. *El estado del arte del patrimonio cultural inmaterial*. Argentina. Cusco: Crespial.
15. García Canclini, Néstor. 1999. "Los usos sociales del patrimonio cultural". En *El patrimonio cultural de México*, compilado por Enrique Florescano, 57-85. México: Fondo de Cultura Económica.
16. Gonçalves, Jose Reginaldo Santos. 1996. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Río de Janeiro: UFRJ-IPHAN.
17. Grüner, Eduardo. 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma.
18. Iñigo Carrera, Valeria. 2011. "La producción de la 'cultura aborígen' en el Chaco argentino. De naturalezas, estigmas, exotismos y fetichismos". *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares* 13 (1): 7-25.
19. Isla, Alejandro. 2002. *Los usos políticos de la identidad. Indigenismo y Estado*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
20. Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
21. Karasik, Gabriela. 2010. "Subalternidad y ancestralidad colla: transformaciones emblemáticas y nuevas articulaciones de lo indígena en Jujuy". En *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa en la Argentina*, editado por Gastón Gordillo y Silvia Hirsch, 259-282. Buenos Aires: La Crujía y FLACSO.
22. Kropff, Laura. 2004. "Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política". *ILHA, Revista de Antropología* 2 (5): 115-134.
23. Lacarrieu, Mónica. 2000. "Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la mundialización". Ponencia presentada en el Seminario de Nuevos Retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización, Institut d'estudis Catalans, Barcelona.
24. Lipovetsky, Gilles. 1986. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
25. Mennelli, Yanina. 2007. "El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuaqueño: una propuesta de estudio centrada en su performance". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 22: 48-63.
26. Mennelli, Yanina. 2009. "'Cuerpos que importan' en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño". *Revista Avá* 16: 189-209.
27. Mennelli, Yanina. 2010. "Carnavales de cuadrilla en Humahuaca: características principales y dilemas actuales". En *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, editado por Enrique Cruz, 75-109. Salta: Purmamarca Ediciones.

28. Ochoa Gautier, Ana M. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
29. Organización de las Naciones Unidas. 2007. “Declaración de las Naciones Unidas sobre los de Derechos de los Pueblos Indígenas”. Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf
30. Prats, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
31. Roig, Elizabeth. 1996. “El coro toba Chelaalapi: un bolsón aislado de música tradicional”. *Revista Argentina de Musicología* 1: 71-80.
32. Rotman, Mónica. 2004. *Antropología de la cultura y el patrimonio*. Córdoba: Ferreira Editor.
33. Ruiz, Irma. 1985. “Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 6: 35-78.
34. Ruiz, Irma. 2002/2003. “La problemática del movimiento pan-indígena argentino y sus ‘músicas’” *Revista Argentina de Musicología* 3-4: 15-44.
35. Ruiz, Irma y Silvia Citro. 2002. “Toba”. En *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, 308-315. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
36. Segato, Rita. 1999. “Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Anuario Antropológico* 97: 161-196.
37. Sousa Santos, Boaventura de. 1997. “Uma concepção multicultural dos direitos humanos”. *Lua Nova* 39: 105-124.
38. Torres Agüero, Soledad. 2013. “Na lavill’llaGa’c qataq nalquii na qarhuo: Apuntes sobre una experiencia de video participativo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 22: 69-90.
39. Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada.
40. Vivaldi, Ana. 2008. “Un indio tiene que pagar”. *Violencia y disputas en la construcción de subjetividades indígenas*. Vancouver: Calacs.
41. Walsh, Catherine. 2009. “Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: in-surgir, re-existir y re-vivir”. En *Educación intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*, compilado por Patricia Melgarejo, 27-54. México: Plaza y Valdés.
42. Wright, Pablo. 2008. *Ser-en-el-sueño. Crónicas de historia y vida toba*. Buenos Aires: Biblos.
43. Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
44. Žižek, Slavoj. 1998. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. En *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, editado por Fredric Jameson y Slavoj Žižek, 137-188. Buenos Aires: Paidós.