

"Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña". El patrimonio cultural inmaterial y la música indígena en la controvertida política formoseña

Autor:

Citro, Silvia

Revista:

Runa: archivo para las ciencias del hombre

2012, 33(2), 157-174



Artículo

"ES UN EJEMPLO NO SOLAMENTE PARA LOS DE SU RAZA QOM SINO PARA TODA LA JUVENTUD FORMOSEÑA". EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LA MÚSICA INDÍGENA EN LA CONTROVERTIDA POLÍTICA FORMOSEÑA

Silvia Citro y Soledad Torres Agüero***

Resumen

Analizamos las políticas culturales emprendidas recientemente en la provincia de Formosa, Argentina, respecto del patrimonio cultural inmaterial indígena y, en especial, de la música de los tobas o *qom*. Nuestra hipótesis es que el gobierno provincial ha tendido a instrumentalizar estratégicamente estas políticas culturales, para crear la imagen de una administración que ideológicamente adhiere a los discursos globalizados impuestos a las democracias (como el "multiculturalismo" y la "salvaguardia del patrimonio cultural"), y a su vez, para legitimar un imaginario provincial sobre el "ser formoseño" que, si bien se reconoce "pluricultural", invisibiliza a los indígenas contemporáneos, enmascarando conflictos y desigualdades.

Palabras Clave: Políticas Culturales; Patrimonio Cultural inmaterial; Formosa; Música indígena; Toba

"THIS IS AN EXAMPLE NOT ONLY FOR THEIR QOM RACE BUT FOR ALL THE YOUTH OF FORMOSA". CULTURAL HERITAGE AND INDIGENOUS MUSIC IN FORMOSA'S CONTROVERSIAL POLITICS

Abstract

We analyze recent cultural policy in the province of Formosa, Argentina, regarding indigenous intangible cultural heritage, particularly the music of the Toba or *Qom*. Our hypothesis is that the provincial government has strategically instrumentalized these cultural policies in order to create the image of an administration that ideologically endorses global discourses imposed on democracies (such as "multiculturalism" and "the safeguarding of cultural heritage"). At the same time this legitimizes a provincial imaginary of "being Formoseño" that identifies itself as "multicultural" but on the other hand invisibilizes contemporary indigenous people, masking conflicts and inequalities.

Key words: Cultural Policies; Intangible Cultural Heritage; Formosa; Indigenous Music; Toba

* Dra. en Antropología (UBA), Prof. Adjunta e Investigadora Adjunta CONICET, FFyL, UBA, donde coordina el equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance (www.antropologiadelcuerpo.com). Correo electrónico: scitro_ar@yahoo.com.ar

** Prof. en Cs. Antropológicas, Maestranda en Antropología Social (UBA), e investigadora de proyectos UBACYT en el equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance. Correo electrónico: Soledadta@gmail.com. Fecha de realización: agosto de 2011. Fecha de recepción: agosto de 2011. Fecha de aprobación: agosto de 2012.

“É UM EXEMPLO, NÃO SOMENTE PARA OS DA SUA RAÇA QOM, MAS PARA TODA A MOCIDADE DE FORMOSA”. O PATRIMÔNIO CULTURAL E A MÚSICA INDÍGENA NA CONTROVERSA POLÍTICA DA PROVÍNCIA DE FORMOSA

Resumo

Analisamos as políticas culturais empreendidas recentemente na província de Formosa, Argentina, no que diz respeito ao patrimônio cultural imaterial indígena e especialmente a música dos índios tobas ou qom. A nossa hipótese é a de que o governo provincial tem-se inclinado a instrumentalizar estrategicamente estas políticas culturais para, de um lado, criar a imagem de uma administração que ideologicamente aderiria aos mandados globalizados que se impõem às políticas democráticas (como o “multiculturalismo”, e a “salvaguarda do patrimônio cultural”) e, do outro, para legitimar um imaginário provincial sobre o ser formosense que, ainda se reconhecendo “pluricultural”, invisibiliza aos indígenas contemporâneos, mascarando conflitos e desigualdades.

Palavras-chave: Políticas Culturais; Patrimônio cultural imaterial; Formosa; Música indígena; Toba

INTRODUCCIÓN

En este artículo analizamos las políticas culturales emprendidas recientemente en la provincia de Formosa, Argentina, respecto del patrimonio cultural inmaterial de los grupos indígenas de la zona y, en especial, de la música de los tobas o *qom*. Para ello, examinamos el corpus de legislaciones, programas culturales y actividades promovidas por el gobierno formosense, principalmente a partir del año 2004, así como su relación con las políticas globales y nacionales sobre el tema. Si bien el análisis socio-antropológico de las políticas culturales es un área que viene siendo ampliamente desarrollada en el campo académico local, son pocos los estudios que focalizan en su implementación en provincias con población indígena (Belli y Slavutsky, 2005; Kropff, 2004; Rotman, Radovich y Balazote, 2007), y menos aún los que se centran en sus músicas y danzas (Roig, 1996; Ruiz, 2002/3).

Como indica nuestro título, consideramos que estas políticas han surgido en un controvertido contexto, en el que se han tensado cada vez más los vínculos entre ciertos grupos tobas y los agentes del estado provincial. Formosa es una de las provincias que posee una de las mayores proporciones de población indígena, y también uno de los índices más altos de pobreza de la Argentina. En lo que refiere a la legislación indígena, ha sido una provincia pionera en el país, pues en 1984, poco tiempo después de la reapertura democrática, sanciona la Ley provincial 426 (Ley Integral del Aborigen) mediante la cual se creó el Instituto de Comunidades Aborígenes y se dispuso la entrega de títulos a distintas “comunidades”.¹ No obstante, desde ese entonces se han sucedido diversos conflictos con el reconocimiento de los territorios indígenas y el estado provincial ha profundizado en políticas asistencialistas y clientelares que reproducen situaciones de desigualdad y, especialmente, de dependencia económica de la acción estatal, impactando considerablemente en los modos de organización y participación política de los grupos indígenas, sobre todo entre aquellos que habitan el centro-este formosense (Cardin, 2007; Citro, 2009; Gordillo, 2006; Iñigo Carrera, 2006/2007; Salamanca y Tola, 2008; Vivaldi, 2008; Wright, 1997). Pese a esta situación, en los últimos años algunos grupos tobas empezaron a generar modalidades de auto-organización política que involucraron asambleas, cortes de ruta y la formación de

asociaciones –como el Consejo de Comunidades Originarias– independientes del estado y de los partidos políticos tradicionales. 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 abuso de las fuerzas policiales, tal como aconteció en la represión de la comunidad toba del barrio Nam Qom en 2002 y en los cortes de ruta de 2005 y especialmente de 2010 en la comunidad toba de La Primavera,² en los cuales quedaron de manifiesto las actitudes discriminatorias hacia los indígenas que aún perviven en ciertos sectores de la población blanca de la región (Cardin, 2007; Vivaldi, 2008).

Como veremos, fue en este contexto de creciente participación y movilización de los tobas que el gobierno formoseño empieza a impulsar más decididamente políticas de revalorización del patrimonio cultural de este y otros grupos indígenas de la provincia. Así, en la controvertida política formoseña, suelen convivir actitudes contradictorias. Para dar sólo algunos ejemplos: mientras en 2005, el Subsecretario de Cultura, en la presentación del primer CD del músico toba Romualdo Diarte, financiado y producido por dicha Subsecretaría, afirmaba su intención de transformar a este joven en “ejemplo... para toda la juventud formoseña”, años después, en 2010, un comisario le gritaba a un líder toba en el corte de ruta mencionado, “maten a ese indio de mierda”³ y, desafortunadamente, se produjo luego la muerte de un manifestante toba y un agente policial.⁴

En suma, teniendo en cuenta este conflictivo contexto, indagaremos en qué medida las recientes políticas culturales emprendidas en Formosa para promover el patrimonio cultural inmaterial indígena han sido atravesadas, en su aplicación práctica, por modalidades políticas locales caracterizadas por su dependencia de factores coyunturales y prácticas clientelares. Nuestra hipótesis es que el gobierno provincial ha tendido a instrumentalizar estratégicamente estas políticas culturales, para crear la imagen de una administración que ideológicamente adheriría a los mandatos globalizados que hoy se imponen a las políticas democráticas (como el “multiculturalismo” y la “salvaguardia del patrimonio cultural”), y a su vez, para legitimar un imaginario provincial sobre una “identidad” o “ser formoseño” que, si bien se reconoce “pluricultural”, invisibiliza a los indígenas contemporáneos y los reduce a un genérico pasado tradicional que se diluye en un “armonioso” *melting pot*, enmascarando conflictos y desigualdades.

EL “PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL” EN LA LEGISLACIÓN INTERNACIONAL Y NACIONAL: ENTRE LA SALVAGUARDA, LA TRANSFORMACIÓN Y EL MERCADO

Si bien las perspectivas sobre los denominados procesos de globalización son variadas, diferentes autores coinciden en caracterizar de este modo a las transformaciones iniciadas desde mediados de la década de 1960, las cuales abarcan la creciente extensión de los mercados, la intensificación del intercambio de mercancías y de la transnacionalización de los contingentes humanos y los bienes culturales, estableciendo nexos globales donde antes no existían (Appadurai, 1991).

Paralelamente a estos cambios, la problemática de la diversidad cultural comienza a adquirir cada vez mayor relevancia en la arena política, fruto de los agitados movimientos sociales y las disputas por los derechos identitarios de diversos grupos, étnicos, religiosos y de género, entre otros. Así, encontramos que para la década de 1980, las posturas multiculturalistas llegan a extenderse ampliamente como parte del “ideario democrático” de los estados-nación, junto con la internacionalización de las ideas de “ciudadanía” y “derechos humanos”. Es innegable que estas ideas promovieron la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizadas, que comenzaron a reclamar “derechos” en nombre de su identidad y, de este modo, pudieron obtener distintos reconocimientos, apoyos e incluso recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. Sin embargo, algunos autores destacan la ambigüedad que implican estos procesos, no exentos de contradicciones y disputas. Autoras como Segato (1999), señalan que este “derecho a la identidad” convertido hoy en un mandato ineludible para todo estado-nación que se pretenda democrático, arrastra el modelo de diversidad construido por el estado-nación hegemónico: los Estados Unidos. Así, advierte sobre el peligro de concebir a las identidades culturales como “entidades monolíticas”, “(...) emblemáticamente señaladas e ideológicamente depuradas de ambigüedades”, y descontextualizadas de sus marcos históricos nacionales (Segato, 1999: 180). En suma, la crítica de estos y otros autores, como Zizek (1998) y Grüner (2002), nos advierte sobre cómo en el marco ideológico del multiculturalismo, se seguirían deslizando nociones que aún conciben a las identidades culturales como relativamente cerradas, exentas de tensiones o diferencias internas y fieles a sus orígenes, en un contexto en el que, paradójicamente, se aceleran cada vez más las transformaciones culturales, las prácticas de hibridación y mestizaje, a la vez que se reproducen las situaciones de desigualdad.

Dentro de este marco, surge un tipo particular de globalización, las políticas de defensa del patrimonio común de la humanidad, iniciadas por organismos internacionales como la UNESCO y desde allí promovidas a sus estados miembros. Ya en 1970 la UNESCO aprobó la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural”, no obstante, según se sostiene en los documentos de esta organización,⁵ dicha convención “consolidó la identificación del patrimonio cultural con el patrimonio material”, lo cual respondía al interés por una clase de patrimonio “(...) muy apreciado en los países desarrollados, pero no era adecuada para los tipos de patrimonio que se suelen encontrar en regiones donde las energías culturales se han concentrado en (...) las obras de artesanía, la danza o las tradiciones orales”.

Fue recién en la Conferencia Mundial sobre Las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982), que la UNESCO empezó a utilizar oficialmente la expresión “patrimonio inmaterial”, instando a los Estados Miembros y las organizaciones internacionales a hacer extensivas sus políticas de protección del patrimonio “(...) al conjunto de las tradiciones culturales, sin limitarse exclusivamente al patrimonio artístico y abarcando la totalidad de las expresiones del patrimonio legado por el pasado, como las artes populares y el folclore, las tradiciones orales y los usos culturales”. Finalmente, luego de más de treinta años de discusiones entre especialistas, de diversas declaratorias y programas específicos de sal-

vanguardia y revitalización, en el año 2003 se acuerda la redacción de la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En 2006, el estado argentino sanciona la Ley 26118, ratificando esta Convención y adheriendo a todos sus artículos. Si bien la Ley nacional tiene el mismo contenido que aquella instituida por la UNESCO, cada provincia y la Ciudad de Buenos Aires establecieron 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, en tanto pueden ser incluidas en los ítems b) “artes del espectáculo” y c) “usos sociales, rituales y actos festivos”, del artículo 2.

Como Guigère (2006) y otros autores han señalado, el texto de la Convención intenta superar algunas categorías tradicionales que hoy resultan problemáticas para una visión antropológica de la cultura, tal es el caso de la escisión inmaterial-material, pues en el artículo 1, reconoce el papel de “los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales” como parte del patrimonio cultural inmaterial, de esta manera, “(...) el aspecto material ha sido gradualmente integrado, de manera de respetar el carácter holístico de la cultura” (Guigère, 2006: 109). Asimismo, en el Artículo 2, se subrayan los aspectos dinámicos de la cultura, al plantearse que existe una “recreación constante” del patrimonio por las comunidades, en “función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia” y del “sentimiento de identidad y continuidad” que infunde, intentando superar así la “orientación folklorista” y las tendencias a la “museificación” o “fijación” de la cultura (Guigère, 2006). Si bien el texto central de la Convención sobre patrimonio cultural inmaterial evita este tipo de definiciones, en otros tramos pudimos apreciar cómo surge la tensión entre preservación y transformación, en tanto problemática clave que atravesaría a estas expresiones. Por ejemplo, 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”, en tanto pueden conducir al “abandono” o a la “deformación” de las prácticas “tradicionales”.

Como muchos autores han destacado (Prats, 1997; García Canclini, 1999; Lacarrieu, 2000, 2008; Crespo, Losada y Martín, 2007), este tipo de discursos sobre patrimonio cultural tiende a imponer el mandato de una cierta “originalidad” o “autenticidad” que puede conducir a fijar estas expresiones, para evitar así su abandono o alteración; pues solo por esta vía podrían “activarse” 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, entre otros. Como sugiere Prats (1997), todo patrimonio existe en la medida en que es activado y toda activación patrimonial depende fundamentalmente de los poderes políticos y de su capacidad para generar el consenso entre diferentes instituciones y agentes, gubernamentales y de la sociedad civil. Para este autor, el patrimonio es una construcción socio-cultural cuyo rasgo esencial sería “(...) su carácter simbólico, su capacidad para representar, mediante un sistema de símbolos, una determinada identidad”; así,

implica siempre una dinámica de“(...) selección y activación de aquello susceptible de ser patrimonializable y de aquello que no”, en tanto responde a “alguna versión ideológica de la identidad” (Prats, 1997: 1-2).

De este modo, en los procesos de selección y activación de las expresiones patrimonializables, tienden a imponerse mandatos de autenticidad e inalterabilidad, en el contexto de un mercado cultural en el cual el “exotismo” y la “diversidad” se han convertido en una cualidad cada vez más valorizada. No obstante, al mismo tiempo que las industrias del ocio y el turismo se amplían, la circulación y el consumo de muchas de estas expresiones estéticas, especialmente entre las clases medias y altas urbanas, suele promover importantes transformaciones e hibridaciones. Por un lado, para acercarlas a las sensibilidades estéticas de las nuevas audiencias que las consumen, por el otro, para maximizar ciertos índices que marcan su otredad y que permitirán constituir las en objeto de fascinación exótica y/o de políticas patrimoniales. Fenómenos de este tipo pueden apreciarse en los procesos de espectacularización de muchas danzas étnicas y folklóricas, o en el fenómeno de la *World music*.

Retornando al texto de la Convención de la UNESCO, otra cuestión a destacar es que ya desde la introducción se plantea que el patrimonio cultural inmaterial es “garante del desarrollo sostenible”; y luego en el artículo 15, 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”. Cabe agregar que posteriormente, en la Declaración de la ONU de Derechos de los Pueblos Indígenas (2007), se reafirma esta idea, pues en el artículo 31 se sostiene que “Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural”, así como la “propiedad intelectual” del mismo. Especialmente a partir de la década del 80, 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 ésta comience a ser entendida como un “recurso”, y en este contexto, como ha señalado García Canclini, el patrimonio comienza a pensarse en términos de un capital cultural “(...) que se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual” (1999: 43).

Teniendo en cuenta estas perspectivas, es importante mencionar las presentaciones efectuadas por el estado argentino frente a la UNESCO, para integrar la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. La primera y hasta ahora única presentación por el estado argentino, conjuntamente con Uruguay, fue la del tango. Como ha señalado Morel (2010), en el año 2001 la UNESCO fue reticente a aprobar esta presentación, debido a que el tango no era considerado como una expresión en “peligro” que requiera “medidas urgentes de salvaguarda”, pero luego de algunos cambios, en 2009 fue aceptada.

A través de esta presentación, se evidencia cómo las políticas patrimoniales privilegiaron una expresión que goza de una gran vitalidad cultural y, sobre todo, posee un amplio éxito en el mercado, especialmente a través de los circuitos de consumo turístico.

Podríamos decir entonces que se ha activado como patrimonio una expresión que opera como un capital cultural que produce importantes beneficios económicos y que, a pesar de presentarse como expresión específica de la cultura “rioplatense y porteña”, ha funcionado metonímicamente como símbolo de una identidad argentina mayor. Si bien en nuestro país existen otras expresiones que, siguiendo los criterios de la UNESCO, están “cayendo en el abandono” y merecerían medidas de “salvaguarda” urgentes, como muchas de las expresiones musicales de los grupos aborígenes chaqueños que venimos estudiando, difícil hubiera sido que el estado nacional las eligiera para activarlas como patrimonio. Por un lado, porque dichas expresiones resultarían poco redituables, en tanto suelen ser poco “atractivas” para el mercado cultural actual, y por otro, porque probablemente serían poco funcionales para el imaginario de una identidad nacional que históricamente se ha construido negando a los indígenas y remarcando los orígenes europeos. Qué mejor, entonces, que el exitoso tango porteño, heredero del abrazo de los vales de los migrantes, para avalar este imaginario de identidad nacional y, a la vez, para seguir impulsando los beneficios económicos que derivan de sus industrias culturales asociadas. Como sugestivamente señala Prats, “(...) se selecciona, se patrimonializa para avalar una determinada versión de la identidad o para representar y vender una determinada versión de la identidad” (1997: 6).

En contraste con esta política cultural sobre el tango, encontramos que la mayoría de las músicas y danzas indígenas no formaron parte del acervo del folklore nacional que se consolida en la década del '40, lo cual es acorde con la posición marginal que los pueblos indígenas han tenido en el imaginario histórico de la identidad nacional. Si tomamos los estudios fundacionales de Vega (1944), el “carnavalito” y “la baguala” son las únicas expresiones indígenas del noroeste argentino (o con importantes influencias de estos grupos) que se reconocen e integran al repertorio folklórico nacional. Si bien las expresiones musicales y dancísticas de los indígenas chaqueños así como de otras áreas del país fueron luego parcialmente documentadas y analizadas con la financiación de instituciones nacionales (CONICET, Universidad de Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Instituto de Musicología Carlos Vega), por mucho tiempo este trabajo respondió más a la iniciativa de unos pocos investigadores individuales –entre los cuales cabe destacar la labor pionera de los etnomusicólogos Jorge Novati e Irma Ruiz y del pequeño grupo de investigadores que continuamos su trabajo–, que a una política cultural más amplia que contemplara medidas de documentación y protección de este patrimonio cultural específico.

Para finalizar, cabe señalar que para autores como Bayardo (2008), a partir del gobierno de Néstor Kirchner en el 2003, y en especial de la asunción del Dr. Nun como Secretario de Cultura de la Nación, en las declaratorias y programas de la Secretaría, se aprecia una posición ideológica que enfatiza “el carácter multicultural del país, el respeto por las identidades de los pueblos originarios e inmigrantes que lo componen”, promoviendo la construcción de nuevos imaginarios sobre las identidades nacionales que incluyen más decididamente el componente indígena. Por nuestra parte, pudimos constatar un proceso similar en las “escenas indígenas” que fueron incluidas en los desfiles por la celebración del Bicentenario en 2010, en la ciudad de Buenos Aires, y también en 2011 en Resistencia, or-

ganizados por la Agrupación Fuerza Bruta. Asimismo, en la celebración del 2011 en Buenos Aires, pudo escucharse cantar en toba en la Plaza de Mayo, durante la actuación del grupo musical Tonolec, que "fusiona música electrónica con música criolla y nativa".⁶ Así, estas nuevas inclusiones en las "fiestas patrias", antaño dominadas por los tradicionales desfiles cívico-militares, parecen evidenciar la promoción de un nuevo imaginario identitario nacional, al menos en el espacio público constituido por estos rituales políticos de conmemoración del estado-nación. No obstante, no debemos olvidar que a pesar de la promoción de este nuevo imaginario, los conflictos con numerosas comunidades indígenas aún persisten, y que en las políticas culturales específicas de algunas provincias, ciertas ambigüedades, tensiones e incluso contradicciones de ese imaginario parecen intensificarse, tal es lo que viene aconteciendo en Formosa, como veremos en el próximo apartado.

EL PATRIMONIO CULTURAL INDÍGENA EN FORMOSA: ENTRE EL MULTICULTURALISMO Y LA INVISIBILIZACIÓN

Legislaciones y medios de difusión

Al indagar en el corpus de legislaciones de la provincia de Formosa, la primera referencia que encontramos sobre patrimonio cultural es en la Ley 351 de 1973, por medio de la cual se crea el departamento de "Patrimonio Histórico", incluyendo dentro de éste, "todo lo relacionado con lo histórico-mitológico provincial" (Artículo X, inciso X). Si bien con la dictadura militar este tipo de iniciativas perdieron fuerza o incluso fueron abandonadas, una vez reinstaurada la democracia, la provincia de Formosa sanciona la ya mencionada Ley Integral Aborígen 426, que entre otros objetivos, propone "la preservación social y cultural de las comunidades aborígenes, la defensa de sus patrimonios y sus tradiciones". No obstante este reconocimiento a la importancia de preservar las tradiciones culturales indígenas, en 1996 se sanciona la Ley 1229, en la que, paradójicamente, se declara como "patrimonio cultural de la Provincia de Formosa" a una serie de músicas y danzas folklóricas pertenecientes al repertorio nacional hegemónico, "Chamamé", "Chacarera", "Copla", "Zamba", "y la música ciudadana denominada Tango";⁷ mientras que no hay mención alguna de las expresiones pertenecientes a los indígenas toba, wichi y pilagá, ni tampoco a las de los grupos de migrantes que habitan la provincia, mayoritariamente provenientes del vecino país de Paraguay.

En 2003, la provincia sanciona una nueva constitución "reafirmando la auténtica identidad multiétnica y pluricultural" de la provincia (Preámbulo). No obstante, si bien dentro de esta pretendida concepción multiculturalista se alude a la "preexistencia de los pueblos aborígenes que la habitan" (Art. 79, Cap. 4), y a que la "realidad cultural" provincial es "pluricultural" y está conformada por "vertientes nativas" y diversas "corrientes inmigratorias" (Art. 92, Cap. 6), en ningún pasaje del texto constitucional se alude específicamente a esos pueblos indígenas y a corrientes migratorias. Así, se aprecia una invisibilización de estos grupos, en pos de construir una "identidad del pueblo formoseño" como una unidad que, si bien reconoce su carácter "pluricultural", no particulariza ni valoriza la diversidad de sus componentes.

Otro elemento a destacar del nuevo texto constitucional, es la influencia de aquel paradigma en el que la cultura y el patrimonio son considerados instrumentos para el desarrollo económico y social. Tal es el caso del artículo 92, inciso 3, sobre "El compromiso para el desarrollo integral de la cultura", que incluye "la defensa, preservación e incremento del patrimonio cultural".

Al poco tiempo, en 2004, se sanciona la Ley 1455, en la que Formosa "adhiera a la Ley Nacional 25743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico". Dos años después, en 2006, lo que hasta ese entonces era una Dirección de Cultura Provincial, se transforma en Subsecretaría, dando lugar a la creación de las direcciones de "Patrimonio socio-cultural" y "Acción Cultural". En el Decreto 9 de creación de la Dirección de Patrimonio, se establece como misión: "Entender en la recuperación, preservación y enriquecimiento del patrimonio histórico cultural, paleontológico, arqueológico, etnográfico, folklórico, bibliográfico y artístico del ámbito provincial". Los criterios clasificatorios del "patrimonio histórico cultural", especialmente en lo que refiere a la división entre lo etnográfico, lo folklórico y lo artístico, resultan un tanto confusos pues estas categorías en ningún momento son explicitadas. Asimismo, una vez más, tampoco aparece mención alguna a la especificidad de las culturas indígenas que habitan en la provincia.

Cabe aclarar que el año 2005 fue el del cincuentenario de la provincialización de Formosa y, en ese mismo año, el Profesor Alfredo Jara, quien proviene del campo del teatro, asume como director y luego Subsecretario de Cultura, cumpliendo un rol fundamental en la elaboración del Plan Cultural provincial 2006-2010. Según nos manifestara en una entrevista efectuada en 2008, "La cultura es cuestión de Estado, en el proyecto político que nosotros tenemos, en el modelo de provincia, la cultura es fundamental (...) ahora se encuentran con otra Formosa, con otro formoseño".

En el mencionado Plan, el objetivo principal es situar a Formosa "como la síntesis cultural de la América del Sur", de hecho esta es la fundamentación que se esgrime en la medida 7, que pretende lograr la declaración del "Chaco Central" como "Patrimonio de la Humanidad en diversas categorías (geológica, paleontológica, etnográfica, etc.)". Es decir, se busca posicionar a Formosa, en tanto territorio que ocupa la mayor parte del Chaco central, como síntesis ejemplar de la "América India y Criolla", proyectándose en "una identidad cultural potente": "sostenemos que históricamente los caminos culturales de la América del Sur conducen a Formosa". Si bien la justificación de esta síntesis cultural resulta problemática en términos antropológicos y merecería un análisis en sí misma,⁸ a los fines de este artículo nos parece importante destacar que sólo se menciona genéricamente "a las actuales culturas chaquenses" (considerándolas incluso como "vestigio y resultado" de otra "cultura originaria", "los patagónidos"). Así, nuevamente, aparecen invisibilizadas las especificidades de los actuales grupos tobas, wichi y pilagá.

Otra de las categorías que evidencia la invisibilización de estos pueblos, es la de "culturas etnográficas". En la medida 37 sobre la "Revalorización de las culturas etnográficas", se "propicia el estudio" de estas "culturas" y su conocimiento "especialmente por el resto de la sociedad formoseña", pero desde una perspectiva netamente historicista que refiere

sólo a la “protohistoria e historia de estos pueblos” y que excluye sus dinámicas actuales así como la participación de los propios actores en este proceso.

En la medida 34 sobre el “Relevamiento integral del patrimonio histórico cultural de Formosa”, se aprecia otra estrategia de enmascaramiento similar, al establecerse una cronología de las etapas históricas que se inicia en 1879, año de la fundación de Formosa por el Coronel Fontana. De este modo, se omite la preexistencia étnica y cultural de los pueblos tobas, wichi y pilagá que, previamente a esa fecha, habitaban en los territorios que luego constituirían la provincia de Formosa. Asimismo, en esta medida, se vuelven a promocionar géneros musicales que se declararon anteriormente “patrimonio provincial”, la copla y el chamamé, y una vez más, no se hace referencia a expresiones propias de los indígenas de la zona.

Para concluir con el análisis de este Plan, cabe agregar que también se evidencia la perspectiva de la cultura como instrumento para el desarrollo, pues en la meta 5, se sostiene que “Formosa, como polo de promoción de industrias y empresas culturales” se propone alcanzar: “Una producción cultural variada y de calidad como factor de desarrollo económico, mediante la producción de bienes exportables con valor agregado (...)”.

Acorde con la invisibilización y homogeneización de la diversidad indígena que se aprecia en la legislación provincial, en el sitio web oficial,⁹ pudimos constatar una estrategia similar. A pesar de la variada información que ofrece este sitio, los indígenas solo son mencionados en escasos lugares: en la sección de “turismo cultural” (en “turismo étnico”), donde se destaca que “Una placentera manera de descubrirlos, es a través del interesante trabajo artesanal que aún hoy practican comunidades como los Wichis, Pilagás y Tobas”; y en la sección “Cultura”, en la subsección “Mitologías”, donde se incluyen dos mitos de tradición guaraní y un “mito *qom*” (con su respectiva traducción), firmado por Washole, nombre toba que utiliza Ema Cuañerí, cantante toba a la que luego nos referiremos. Asimismo, en “Eventos Culturales”, se difunden algunas presentaciones de artistas indígenas, aunque no existe ninguna referencia a ellos en las subsecciones de “Música” y “Patrimonio”.

Cabe destacar que el video del spot publicitario de la Dirección de Patrimonio, se basa en imágenes y relatos de un promesero criollo en la fiesta católica de San Juan, característica de varias provincias del noreste argentino, omitiendo cualquier referencia al patrimonio indígena, y concluyendo con una voz en off que apela a que “recuperemos, revaloricemos y resguardemos nuestras raíces”. Es preciso señalar que tampoco se incluye a los indígenas en las subsecciones de “Población”, “Estadística” e “Historia” de la sección “Mi Provincia”, y el relato histórico que se presenta, se inicia con la fundación de Formosa, al igual que en el Plan cultural.

Finalmente, en el período iniciado por Jara en la Subsecretaría de Cultura, se crea la revista *Ser Formoseño*, como principal medio de difusión oficial sobre la “cultura formoseña”.¹⁰ En este caso, encontramos una presencia indígena más directa, a través de una de sus representantes, la ya mencionada Washole, quien participa periódicamente como “colaboradora”. No obstante, esta participación se concreta a través de artículos muy breves sobre mitología, tabúes, costumbres o instrumentos musicales de los tobas, entre

los principales temas, los cuales suelen proyectar la imagen de un pasado cultural más o menos homogéneo.

En suma, a partir del análisis de las legislaciones y medios de difusión oficiales, se desprende que lo que se identifica como objeto patrimonial en relación con la música y la danza, son aquellas expresiones ya pertenecientes al repertorio nacional hegemónico, mientras se evita toda referencia a las expresiones indígenas locales. Asimismo, ni siquiera los mismos grupos indígenas locales son mencionados en esta legislación y planes culturales, siendo diluidos en un imaginario que los invisibiliza como "culturas etnográficas"; "chaqueñas" o "vertientes nativas"; mientras que en los medios de difusión en que sí se especifica la identidad toba, es asociándola principalmente al pasado o a elementos como los mitos y las artesanías, concibiéndolos como tradiciones más o menos inalterables.

De *encuentros* y desencuentros: los *Pueblos Originarios*, Paturuzito y los *otros*

Dentro de las políticas culturales formoseñas, ha sido fundamental la organización de tres "Encuentros de Pueblos Originarios de América", propiciados por el Ente de Turismo provincial, en 2004, 2005 y 2006. Según se indica en el sitio web oficial (sección "Turismo Étnico"), se trata de un "evento único y de imponente convocatoria de diversas comunidades aborígenes. Allí se hacen presentes Navajos, Mayas, Aztecas, Guaraníes, Mapuches, Charrúas, Incas y Diaguitas, entre otros". Una vez más, como puede apreciarse, los grupos indígenas locales son omitidos en esta enumeración de los participantes, que se inicia con los lejanos navajos de América del Norte y que finaliza con ese indefinido "otros".

Este evento fue creciendo en concurrencia cada año, hasta llegar a reunir, según diarios locales, cerca de 65.000 personas, pero hasta ahora no ha vuelto a realizarse. La explicación oficial que nos brindó Jara sobre la discontinuidad del mismo –en una entrevista durante 2008– fue que "no se están haciendo ya que los dos últimos años los desbordes del Pilcomayo y Bermejo pusieron en situación de emergencia todo el extremo oeste provincial (...) donde reside casi el 80 % del total de la población aborigen de Formosa"; sin embargo, agregó: "estoy convencido de que es una de las grandes cosas que hace el gobierno de la provincia de Formosa y que vamos a bregar para que se vuelva a recuperar".

No obstante esta explicación oficial, es preciso agregar que este encuentro fue suscitando descontento y polémicas entre los indígenas participantes. Algunos de nuestros interlocutores tobas lo empezaron a considerar como 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". Allí, inicialmente, se presentaban espectáculos de músicas y de danzas indígenas de diversas etnias, rituales, exhibición de artesanías y otras actividades culturales, pero año tras año, se transformó también en un espacio político de expresión y demanda de las problemáticas indígenas. Como señala Iñigo Carrera (2011: 4), "(...) el encuentro [del 2006] se centró en fuertes reclamos de integración y de reconocimiento a las comunidades...". Un ejemplo son las declaraciones que efectuó

el dirigente toba Israel Alegre, en una entrevista publicada en Indymedia Argentina, un "Centro de Medios Independientes" que funciona a través de Internet (<http://argentina.indymedia.org/news/2006/04/400902.php>):

"(...) esto para mí es una humillación más porque en este Encuentro se gastan millones de dólares y no sé cuál sería la organización que financia esto. Y los que se benefician son el gobierno pero no las comunidades, cuando realmente se tenía que invertir esa plata en el interior provincial donde viven los hermanos indígenas abandonados, en la discriminación y en la pobreza, muchos chicos en la desnutrición (...) esto para mí es un atropello más a la cultura nuestra. (...) A los Pueblos Indígenas siempre los utilizan, al nombre de los Pueblos Indígenas. ¿Por qué promueven este tema de la cultura? Porque ahí entran muchos millones de dinero que se benefician a costilla de miles de indígenas que viven abandonados en el interior provincial..."

Ya durante el Segundo Encuentro, diversas organizaciones también cuestionaron la utilización del personaje de historieta "Patoruzito" como emblema oficial. La imposición de un arquetipo de historieta que encarna al "último cacique de los tehuelches", para ser utilizado como modelo signifiante de un encuentro de "pueblos originarios" en Formosa, evidencia la forma irónica y paradójica en la que el gobierno provincial representa a los indígenas, alejándose "(...)" de las actuales condiciones materiales de los pueblos indígenas comprendidos en suelo formoseño" y mostrándose "(...)" como garante de la autenticidad de una 'cultura aborígen' naturalizada" (Iñigo Carrera, 2011: 17).

Finalmente, es preciso agregar que el inicio de estos "encuentros", coincide con el período en que se acrecientan los desencuentros y conflictos entre los indígenas y el gobierno formoseño, a partir de las movilizaciones en reclamo por la represión ocurrida en Nam Qom. De hecho, según nos relatara un músico toba participante, "para muchos el festival se inició por política, para tapar la racia de Nam Qom...", pero cuando empezaron a "reclamarle al gobierno, ya no lo quisieron hacer más".

Una aproximación a la "música toba"

A partir del 2005, la Subsecretaría de Cultura viene incorporando a unos pocos músicos tobas en sus actividades oficiales, a la vez que promueve algunas de sus prácticas. Lo que hoy suele denominarse "música toba, aborígen o tradicional", 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 a alguna de las modalidades del cristianismo presentes en la región: principalmente el denominado *evangelio* –con influencias pentecostales–, el anglicanismo y, en menor medida, el catolicismo. A través de la evangelización y 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 al folklore, la cumbia y el reggaeton), así como instrumentos musicales (desde guitarras y bombos a teclados electrónicos), usos de la voz y estilos de actuación. Este proceso condujo al abandono de la *performance* pública

de algunos géneros vinculados a rituales y festividades del pasado que fueron duramente criticadas por las iglesias, como los canto-danzas de los jóvenes solteros, de los rituales de iniciación femenina o los cantos chamánicos con la sonaja de calabaza, aunque estas críticas y discontinuidades en las prácticas no impidieron que algunos de los rasgos musicales de estos géneros persistieran en la música evangélica, especialmente en los coritos y la Rueda, dando lugar a procesos de hibridación musical y coreográfica que analizamos en trabajos anteriores (Ruiz y Citro, 2002; Citro, 2005; Citro y Cerletti, 2009).

A pesar de la vitalidad y hegemonía que hoy adquiere este movimiento de música y danza evangélica entre los tobas y de la deslegitimación que éste provocó sobre sus prácticas musicales y dancísticas anteriores, a partir del 2005 surgen en Formosa las primeras ediciones en CD de "música toba" de Ema Cuañeri y Romulado Diarte, con el apoyo de organismos de cultura nacionales y provinciales. Tanto Ema como Romualdo señalan que su música se basa en cantos que "escucharon de los abuelos" y que eran utilizados en los diferentes "rituales" no evangélicos del pasado. Ema Cuañeri, como vimos, desde 2005 colabora con la revista *Ser Formoseño*, y desde 2007 está encargada del área de "Artesanías y Pueblos Originarios" de la mencionada Subsecretaría. Ema suele autodefinirse como "cantautora y docente toba" y se ha dedicado a recopilar cantos y danzas "antiguas". Previamente a su participación en la Subsecretaría, había desarrollado un vínculo de amistad y artístico con el Profesor Jara, que le habría facilitado su inserción en esa institución. En 2005, participó en la creación del CD *Cuatro Mujeres: cantos de la tierra*, financiado por el Fondo Nacional de las Artes y la Asociación Civil Runa Wasi, que incluye cantos quechua, kolla, mapuche y toba. Cuando es necesario "representar" a la "cultura aborígen", en congresos culturales, encuentros o eventos públicos de carácter internacional, nacional o provincial, la subsecretaría suele convocar a Ema, para ejecutar canciones tobas o dar charlas sobre su "cultura". Asimismo, se desempeña como docente de la escuela del barrio Nam Qom, donde enseña cantos y relatos míticos toba, y también trabaja en el programa Escuela Abierta de la Subsecretaría de Cultura, en el que se enseñan relatos tobas a niños y adolescentes de toda la provincia, los cuales son luego representados en obras teatrales. Recientemente, la Secretaria de la Mujer de la provincia eligió a Ema como una de las "mujeres formoseñas" más importantes de la provincia y la legislatura provincial aprobó un proyecto de resolución por el cual le reconoce "los 25 años con la música de la cultura del pueblo Qom".

En cuanto a Romualdo Diarte, como vimos también en 2005 editó su primer CD *Qom Ilalec*, con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura provincial. Romualdo es maestro de modalidad aborígen y profesor de música en la localidad de Nam qom cercana a la capital formoseña. Nació en la comunidad San Carlos, donde aprendió a tocar el *novique* o "violín de lata" y, años más tarde, se trasladó a Formosa capital para estudiar música en un terciario. A partir de allí, fue influenciado por el trabajo de Ema, quien también comenzó a apoyar su carrera como músico y, posteriormente, impulsó su integración a la Subsecretaría de Cultura, donde le asignaron seis horas semanales para la "investigación sobre su cultura", y la participación en el programa Escuela Abierta así como en eventos y espectáculos de la delegación provincial, junto a Ema. Romualdo creó numerosos grupos musicales, participó en diversos encuentros,

dio talleres y conferencias sobre la música toba y, además, realizó dos cortometrajes sobre el tema, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y de las antropólogas participantes del proyecto (Torres Agüero y Sarraute Yamada).¹¹

Cabe aclarar que la música evangélica de los tobas, hasta el momento no ha sido objeto de políticas de promoción cultural estatales, seguramente debido a su intensa hibridez musical y contenidos cristianos en las letras. No obstante, pudimos constatar que en las expresiones consideradas “tobas”, también se advierten procesos de hibridación, aunque menos marcados. Tal es lo que sucede en el mencionado CD de Romualdo, donde el tipo de melodías y el uso del *nviqwe* o “violín de lata” se asemejan a los estilos musicales tobas “antiguos” (Ruiz y Citro, 2002, Citro y Cerletti, 2009), mientras que en algunas de las canciones, las estructuras rítmicas y los instrumentos musicales utilizados (guitarra, bajo, percusión y sintetizadores), ejecutados además por un músico criollo que lo acompaña y que efectuó la “producción y arreglos musicales”, remiten al folklore criollo vigente en la zona. Estas transformaciones se vincularían con lo que Romualdo nos comentaba en una entrevista, acerca de que el “gusto del mercado” tiene mucho más “éxito” y es más fácil de “vender” y nos daba el ejemplo de que “el folklore... tiene más aceptación en la sociedad (...), pero con la música indígena no hay oferta”.

El CD de Ema, en el que canta como solista, se halla más cercano al estilo toba previo al evangelio. De hecho, nos explicaba que diferencia entre los temas que compone ella y lo que resulta de “transmitir lo ancestral, repetir lo que hacían” los antiguos, y sostiene que eso “es lo que más me gusta, porque trato de hacer tal cual era antes”.

Existen otros pocos músicos indígenas que esporádicamente también son convocados a participar en eventos, en representación de la provincia, pero casi nunca perciben honorarios por sus actuaciones, hecho que les provoca cierta molestia. Como nos decía uno de ellos: “Yo no quiero ir más a cantar si no hay nada de plata, tengo que dejar el obraje para ir allá... dejo mis animales, mis cositas y me dan solo el pasaje, comida y cama, dicen que no hay plata, no hay presupuesto”. En el caso de los músicos vinculados a la Subsecretaría de Cultura, si bien tampoco reciben una remuneración extra por sus actuaciones, se ven obligados a participar como parte de las horas asignadas en la institución. En los últimos años, ha ido decreciendo su poder de decisión así como su participación activa en el armado de los espectáculos para los que son convocados. Según nos explicaran: “Ahora nosotros tenemos que estar pidiendo que nos lleven a los lugares, por ejemplo a La Feria del Libro de este año insistimos porque si no, no nos llevaban... Ya casi no hay promoción, no hay nada de oferta”.

En suma, si bien desde la Subsecretaría existe un discurso “oficial” donde estas políticas “son consideradas instrumentos (...) que garanticen la expresión de la cultura en todas sus formas y manifestaciones”,¹² en la práctica parecen estar atravesadas por factores coyunturales, voluntades personales y relaciones clientelares. Así, la posibilidad de promover y difundir la música toba se basa fundamentalmente en las iniciativas de aquellos músicos que, por sus contactos previos, pudieron acceder a algún “cargo” en la Subsecretaría de Cultura, mientras que el apoyo a las actividades de otros músicos es muy limitado y errático y, en ambos casos, siempre depende de coyunturas particulares, como la demanda para participar en festivales, las voluntades personales de algunos funcionarios y el “clima político”.

LOS "SUEÑOS" MULTICULTURALES

Las políticas culturales formoseñas intentan reproducir localmente, a través de sus textos y discursos, la ideología multicultural que hoy se impone a escala global. Cuando el Subsecretario de Cultura sostiene que un joven músico toba que graba su primer CD "es un ejemplo para los jóvenes no solamente para los de su raza *qom* sino para toda la juventud formoseña que cuando se pone fuerza, trabajo y creatividad, los sueños pueden hacerse realidad", no sólo promueve las expresiones musicales tobas, sino que parece dar un paso más, e invirtiendo los modelos tradicionales que impulsaban a la aculturación del indígena, lo revaloriza como ejemplo para "toda" la juventud. No obstante, incluso estas reivindicaciones dejan entrever naturalizaciones y estigmatizaciones, pues se asocian a la condición de "raza" de los *qom* –de la cual, justamente, no participarían los blancos.

Paralelamente a estas paradójicas reivindicaciones plasmadas en discursos oficiales, vimos cómo en la legislación y medios de difusión gubernamental se invisibilizan los aportes específicos del patrimonio cultural inmaterial de los tobas y otros grupos, y sus mismas identidades étnicas son enmascaradas a través de términos generalizadores. Asimismo, parecería que incluso otras identidades también son invisibilizadas, como sería el caso de la migración paraguaya. En este sentido, el eslogan "Formosa, muchas voces una identidad", que aparece en el portal oficial del gobierno, sugestivamente condensa esta estrategia: desde el discurso multiculturalista, la provincia se propone a sí misma como expresión de diversidad, de "muchas voces", pero a la vez, tiende a invisibilizar y fundir esta multiplicidad en una identidad única que enmascara conflictos y tensiones.

Hemos analizado también cómo las acciones estatales dirigidas al patrimonio cultural indígena no parecen responder a una política cultural específica, duradera y que se proyecte hacia el futuro con continuidad de actividades, sino que son atravesadas por una lógica de gestión más coyuntural y oportunista, basada en voluntades e iniciativas personales. Incluso para muchos tobas, algunas de estas acciones han sido utilizadas estratégicamente para enmascarar los conflictos políticos interétnicos así como la persistencia de las situaciones de desigualdad. Como sugiere Sapkus, no debemos olvidar que este discurso "formoseñista", en su narrativa sobre "los principios de paz y de convivencia", oculta "(...) la brutal represión hacia las comunidades indígenas, la coacción extra-económica de la mano de obra rural", a la vez que "(...) expresa las ansiedades y los deseos de auto-legitimación de ciertos grupos sociales que monopolizan crecientemente el poder político" (2005: 12-13).

A pesar del contexto adverso que hoy conforman estas políticas, hay músicos como Ema y Romualdo que, tácticamente, lograron acumular capitales simbólicos y culturales, y ser objeto de políticas de promoción. El desarrollo de estas prácticas musicales en nuevos contextos de actuación, como festivales, escuelas, teatros, podría favorecer un proceso de resignificación y revalorización de la música indígena, no sólo entre las audiencias criollas sino también entre los tobas, en tanto estos contextos ofrecen un marco alternativo al de la crítica y la deslegitimación que hasta ahora sufrieron estas músicas, fruto del proceso de evangelización. De esta manera, y pese a las ambigüedades y contradicciones que tales

políticas hoy suscitan, tal vez permitan que, algún día, Romualdo y otros músicos tobas puedan efectivamente ser un “ejemplo” de que ciertos “sueños” del multiculturalismo “pueden hacerse realidad”.

NOTAS

¹ Estas medidas antecedieron a la Ley Nacional 23.302 de 1985 (Sobre Política Indígena y Apoyo a las Comunidades Aborígenes) que creó el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas.

² Sobre este conflicto, puede verse el blog de la comunidad: <http://comunidadlaprimavera.blogspot.com/>

³ Según el relato de Félix Díaz, en Conferencia de prensa (1 de diciembre, 2010) Hotel Savoy, Buenos Aires. Video disponible en <http://www.vimeo.com/21388391?ab>

⁴ A los pocos meses de sucedido este hecho, el Ministro de Gobierno, Justicia y Trabajo de la provincia nos envió una carta (vía correo electrónico) a los antropólogos que repudiamos estos hechos y apoyamos los reclamos de la comunidad. Entre otras cuestiones, sostenía que “la información que usted posee no es veraz”, que esa persona “no es el líder de dicha comunidad, sino de un pequeño grupo de personas”. No obstante estos intentos de control político y de circulación de la información, aquel líder tan cuestionado por las autoridades provinciales, en Junio de 2011 ganó las elecciones para representar a su comunidad.

⁵ Nos referimos a los documentos publicados en el sitio web oficial de la Unesco, sección Patrimonio Cultural Inmaterial: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002/> abril de 2009. Todas las citas de este apartado pertenecen a ese documento.

⁶ Sobre este grupo ver <http://www.tonolec.com.ar>

⁷ De las expresiones folklóricas mencionadas, el chamamé es la única que directamente se vincula con la región noreste a la que pertenece Formosa.

⁸ En el texto se plantean: “tres culturas originarias, la brasílica, andinos y patagónicos”, cuyos referentes principales (los “tupí guaraní”, los “qichuas y aymaras” y los “actuales chaquenses” como “vestigio y resultado de un largo proceso protohistórico y prehispanico”), convergieron en un “encuentro final” en el territorio chaquense.

⁹ <http://www.formosa.gov.ar/> febrero-mayo de 2011.

¹⁰ Para un análisis de esta revista, ver Sapkus (2005).

¹¹ Video disponible en www.antropologiadelcuerpo.com

BIBLIOGRAFÍA

APPADURAI, Arjun. 1991. “Global Ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology”. En: Richard Fox (org.). *Recapturing Anthropology: Working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press. pp. 191-210.

BAYARDO, Rubens. 2008 “Políticas Culturales: Derroteros y Perspectivas Contemporáneas”, *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7(1): 17-29.

BELLI, Elena y SLAVUTSKY, Irma R. (eds.). 2005. *Patrimonio en el Noroeste Argentino. Otras Historias*. Jujuy: Instituto Interdisciplinario de Tilcara.

- CARDIN, Lorena. 2007. *La vigencia del don entre los tobas formoseños. El caso de la colonia aborígen La Primavera*. Tesis de Licenciatura en Antropología, FFyL, UBA.
- CITRO, Silvia. 2005. "Las prácticas musicales entre los jóvenes toba del Chaco argentino", *Latin American Music Review* 26 (2): 318-346.
- CITRO, Silvia. 2009. *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- CITRO, Silvia. y CERLETTI, Adriana. 2009. "Aboriginal dances were always in rings..." Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco". *Yearbook for Traditional Music* 41: 138-165.
- CRESPO, Carolina; LOSADA, F. y MARTIN, Alicia (comp.). 2007. *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- GARCIA, Silvia. 2008. *El Estado del arte del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Perú: Crespial.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. 1999. "Los usos sociales del patrimonio cultural". En: E. Florescano (comp.), *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUIGÈRE, Hélène. 2006. Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel inmatériel: un ancrage en basses Andaloise. *Anthropology et Sociétés* 30 (2): 107-127.
- GORDILLO, Gastón. 2006. *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*. Buenos Aires: Prometeo.
- GRÜNER, Eduardo. 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma.
- IÑIGO CARRERA, Valeria. 2007. "Apuntes para pensar el clientelismo entre los tobas del este formoseño: en torno a programas sociales de empleo y sujetos políticos colectivos". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 21: 91-100.
- 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.
- KROPFF, Laura. 2004. "Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política", *ILHA, Revista de Antropología* 2 (5): 115-134.
- LACARRIEU, Mónica. 2000. "Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización". *Seminario de Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans.
- LACARRIEU, Mónica. 2008. "¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión", *Boletín de Gestión Cultural* 17: 1-26.
- MOREL, Hernán. 2011. "Milonga que va borrando fronteras". Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. *Revista Intersecciones en Antropología*, 12 (1): 163-176.
- PRATS, Lorenc. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- ROIG, Elizabeth. 1996. "El coro toba Chelaalapi: Un bolsón aislado de música tradicional",

Revista Argentina de Musicología 1: 71-80.

- ROTMAN, Mónica, RADOVICH, Juan Carlos y BALAZOTE Alejandro (comp.). 2007. *Pueblos originarios y problemática artesanal: procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuche, Guaraní/ Chané, Wichí, Qom/ Toba y Mocoví*. Córdoba: Ferreira Editor.
- RUIZ, Irma. 2002/2003. "La problemática del movimiento pan-indígena argentino y sus "músicas"". *Revista Argentina de Musicología* 3-4: 15-44.
- RUIZ, Irma y CITRO, Silvia. 2002. "Toba". *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, pp. 308-315.
- SALAMANCA, Carlos y TOLA, Florencia. 2008. "Formas Contemporáneas de la acción política toba a partir del análisis de las estrategias relacionales qom y de la capacidad de acción". En: J. Braunstein y N. Meichtry (comp.) *Liderazgo, representatividad y control social en el Gran Chaco*. Resistencia, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste, pp. 147-156.
- SAPKUS, Sergio Omar. 2005. *Cultura, ideología e identidad. Reflexiones en torno al "ser formoseño"*. II Congreso de Historia de Formosa y sus Pueblos, Formosa.
- SEGATO, Rita. 1999. "Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global", *Anuario Antropológico* 97: 161-196.
- VEGA, Carlos. 1944. *Panorama de la Música Popular Argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- VIVALDI, Ana. 2008. "Un indio tiene que pagar" *Violencia y disputas en la construcción de subjetividades indígenas*. Vancouver: Calacs.
- WRIGHT, Pablo. 1997. *Being-in-the-dream: postcolonial explorations in Toba ontology*. (Ph.D. dissertation)–Department of Anthropology, Temple University.
- YUDICE, George. 2002 *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona
- ZIZEK, Slavoj. 1998. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En: Fredric Jameson, Slavoj Zizek: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.