



## Devenires del canto de las mujeres *qom* del Chaco argentino: Del espacio doméstico indígena al espectáculo intercultural

SILVIA CITRO

ADRIANA CERLETTI

Universidad de Buenos Aires

### Resumen

Analizamos “los cantos para dormir al bebé”, un “antiguo” género musical de las mujeres indígenas toba-qom del Chaco argentino, que no había sido estudiado hasta el presente. Examinamos las transformaciones de este canto, según sus diferentes contextos performativos: desde el ámbito doméstico en las comunidades indígenas hasta las grabaciones en CDs y los espectáculos para audiencias interculturales. Para esto último, nos centramos en el análisis comparativo de las versiones en vivo realizadas por Zunilda Méndez, una anciana cantante qom, y Charo Bogarin, una joven cantante mestiza vinculada a la música electrónica y pop. A través de este análisis, mostramos cómo un mismo canto, en tanto mantiene su estructura melódica y lírica distintiva, es objeto de diferentes procesos de hibridación cultural que abarcan tanto los aspectos sonoro-musicales como los visuales y corporales de las performances. Así, apreciamos la continuidad de algunos rasgos de la música qom a la vez que la exotización y la exclusión de otros, para de ese modo adaptarse a las sensibilidades estéticas hegemónicas en los mercados culturales globalizados. La diversidad de versiones muestra que, a pesar de la violencia de los procesos de colonización y también de aquellos de dominación masculina, los cantos de las mujeres qom siguen operando como complejos y dinámicos signos de identidades étnicas y de género, en diversos contextos y audiencias.

**Palabras claves:** música indígena, género, hibridación cultural, chaco argentino

### Abstract

We analyze “lullaby songs,” an “ancient” musical genre of the Qom indigenous women of the Argentine Chaco, which has not been studied yet. We examine the transformations of this song, according to its different performative contexts: from the domestic sphere in indigenous communities to CD recordings and spectacles for intercultural audiences. For the latter, we focus on the comparative analysis of the live versions performed by Zunilda Méndez, an elderly Qom singer, and Charo Bogarín, a young adult mestizo electronic and pop-music singer. Through this analysis, we show how the same song, while maintaining its distinctive melodic and lyrical structure, is the object of different processes of cultural hybridization that encompass both the sound-musical as well as the visual-corporal aspects of the performances. Thus, we assay the continuity of some features of Qom music as well as the exoticization and exclusion of others in order to adapt to hegemonic aesthetic sensibilities in globalized cultural markets. The diversity of versions shows that, despite the violence of colonization processes and also those of male domination, the songs of Qom women continue to operate as complex and dynamic signs of ethnic and gender identities, in diverse contexts and audiences.

**Keywords:** Indigenous music, gender, cultural hybridity, Argentine chaco

## Introducción

Este escrito emerge de una larga trayectoria compartida por las autoras, dedicada al abordaje de las músicas de los “pueblos originarios” *mocovíes o moqoit* y *tobas o qom* del Chaco argentino. Este devenir, plasmado en una serie de publicaciones en co-autoría que emprendimos en 2006, ha sido impulsado por una doble motivación. Por un lado, el interés teórico-metodológico en analizar las articulaciones entre las sonoridades-músicas y las corporalidades-danzas, en tanto consideramos que estos vínculos son fundamentales para abordar las expresiones estéticas indígenas y populares latinoamericanas, las cuales justamente se caracterizan por potenciar esta simultaneidad de lenguajes estéticos. Este interés nos ha conducido a un trabajo interdisciplinario que abrevia tanto en abordajes musicológicos como de la antropología del cuerpo y la danza y los estudios de las performances. Asimismo, desde estos puentes hemos ensayado escrituras colaborativas entre autoras mujeres, las cuales no son tan habituales aún en el campo musicológico iberoamericano.

Por otra parte, nuestro trabajo también ha sido animado por una intención epistemológico-política: documentar, visibilizar y revalorizar las músicas indígenas latinoamericanas que los procesos de colonialidad llevaron a “olvidar” e incluso a “abandonar”, ya sea por haber sido consideradas “diabólicas”, en el discurso evangelizador; o “primitivas”, en el discurso modernizante que se intentó imponerles a estos pueblos. En este sentido, es necesario señalar que nuestro trabajo se sitúa en un contexto histórico-cultural particular que reforzó esta invisibilización y silenciamiento de los pueblos originarios. Argentina es uno de los países de América Latina que más enfatizó en la legitimación de un imaginario identitario de nación “blanca”, heredera fundamentalmente de las diversas “tradiciones europeas” occidentales que llegaron al país, no solo a través de los tempranos procesos de colonización sino también posteriormente de los numerosos contingentes migratorios de fines del siglo XIX (Ratier 1971, Bartolomé 1987, Segato 1999).

Fue recién a mediados del siglo XX, en el desarrollo de diversas políticas orientadas a los sectores populares durante los gobiernos de J. D. Perón, que comienzan a desarrollarse “políticas de protección” a pueblos indígenas. En este contexto, el musicólogo Carlos Vega emprendió la documentación de las “músicas y danzas folklóricas de la Argentina” (1944) pero en sus estudios excluyó a los grupos indígenas, y consideró que solamente uno de esos géneros folklóricos contenía raíces “indígenas”. Hubo que esperar a la década del '70 para que se iniciara la documentación y estudio sistemático de las expresiones musicales indígenas, a partir del trabajo pionero de los etnomusicólogos Jorge Novati e Irma Ruiz (Ruiz 1979, 1985). Recién en 1989, después de varias décadas de dictaduras militares y proscripciones políticas, se reconoció la pre-existencia étnica y cultural, así como los derechos de los pueblos originarios, con la Ley de Políticas Indígenas (Ley Nacional No. 23302). A partir de la década de 1990, con la difusión de ideologías y políticas multiculturalistas, la nueva Constitución Nacional de 1994 también plasmó en su texto este reconocimiento de un “pasado y un presente pluricultural”, cuyos principales referentes fueron los pueblos indígenas, y reivindicó “el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural” (Art. 75, inc. 17). Años más tarde, el despliegue de “políticas de patrimonialización”, y especialmente de la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” de la UNESCO del 2003 (que el Estado argentino ratifica en 2006), será otro de los factores que también favorecerá la revalorización de las expresiones artístico-culturales de los pueblos originarios. No obstante, como hemos analizado en trabajos anteriores (Citro y Torres Agüero 2015), estos mandatos institucionales que interpelan a la “salvaguardia” y “preservación” suelen coexistir con mercados

culturales en los que se generan complejos procesos de mercantilización, espectacularización y exotización de esas mismas expresiones culturales. Además, estos mercados favorecen la creciente emergencia de modalidades híbridas, a partir de la “desterritorialización y reterritorialización” de los diferentes bienes culturales (García Canclini 1990), alentadas por el incremento de las relaciones interculturales, las migraciones y diásporas, las conexiones en plataformas y redes virtuales y, en general, por la hegemonía de estéticas posmodernas que apelan a la hibridez, el collage y el montaje (Hannerz 1996, Anthias 2001, entre otros).

Teniendo en cuenta estos complejos procesos históricos que hoy atraviesan las músicas indígenas, nos proponemos abordar las transformaciones de un género de “canto *qom*” que no ha sido hasta ahora estudiado: los “cantos para dormir al bebé”. Especialmente nos interesa reflexionar sobre los modos en que este canto de las mujeres jóvenes y adultas, que en el pasado era practicado exclusivamente en sus contextos familiares y comunitarios, llega posteriormente a los escenarios y las grabaciones comerciales, a través de las prácticas de unas pocas cantantes *qom* como Zunilda Méndez y Ema Cuañerí. Estas mujeres, según sus propias palabras, fueron las primeras que “se animaron” a llevar esa “música antigua o ancestral” a otras audiencias y espacios socioculturales y, a partir de allí, fueron aprendidas y “resignificadas” por Charo Bogarín, una cantante mestiza chaqueña que adquirió una importante difusión.

Para abordar entonces el devenir de estos cantos, nuestro trabajo se ha organizado en tres secciones. En la primera parte, resumiremos el abordaje teórico-metodológico que nos ha orientado en el estudio de estas y otras expresiones musicales de los *qom*. En la segunda, situaremos estos “cantos para dormir al bebé” en el contexto más amplio de las músicas de las comunidades *qom* de Formosa y Chaco, en las que realizamos nuestros trabajos de campo desde finales de la década del '90<sup>1</sup>. En la tercera parte, analizaremos las transformaciones recientes de estos cantos, centrándonos en las versiones interpretadas en los escenarios por las mencionadas cantantes chaqueñas: Zunilda Méndez, una de las fundadoras del coro *qom Chelalaapí*, y por Charo Bogarín, la cantante mestiza que conforma el dúo *Tonoleç*, que se auto inscribe en la denominada “música electrónica”.

A través de este trabajo, pretendemos revalorizar estas expresiones musicales de las mujeres indígenas, las cuales, como ya adelantamos, no habían sido antes estudiadas en la región chaqueña. Probablemente, esto se deba a que se trate de un canto más íntimo, circunscripto al ámbito intrafamiliar, y que por ello se ha diferenciado de las músicas rituales compartidas por el grupo, que sí han sido más estudiadas. Asimismo, nos interesa abordar las transformaciones de estas expresiones en las voces-cuerpos de estas cantantes mestizas que también se animaron a hibridar diferentes influencias, a pesar de las críticas que estos procesos de experimentación muchas veces han generado en los campos más tradicionales del folklore o las políticas patrimoniales. Finalmente, este análisis es también un intento por ejercer una renovada escucha frente a estas voces y corporalidades femeninas muchas veces silenciadas o deslegitimadas, desde nuestra propia condición situada de género: es decir, como mujeres investigadoras que también hemos sentido la marginación de nuestras voces académicas, dentro del campo musicológico latinoamericano en que

---

<sup>1</sup> Los trabajos de campo que sustentan esta investigación sobre la música toba-*qom*, se realizaron principalmente entre 1998-2003, y luego en 2005, en las comunidades tobas-*qom* de La Primavera y Misión Tacaaglé, así como en Bartolomé de las Casas, Ibarreta y Barrio Toba de Clorinda, y a partir de 2013, en el Barrio Toba de Ingeniero Juárez, todas en la provincia de Formosa. Finalmente, en 2018 y 2021, también se realizaron trabajos de campo en La Leonesa y Fortín Lavalle, provincia del Chaco, Argentina.

nos hemos desempeñado.

### 1. El abordaje de los cantos como objetos estéticos y performances encarnadas

Nuestro abordaje teórico-metodológico, tanto de estos cantos como de otros géneros musicales que hemos estudiado, busca examinar los lazos entre las expresiones sonoras y corporales, así como los contextos micro y macro sociales en el que éstos emergen y se transforman. En este sentido, coincidimos plenamente con Regula Qureshi cuando señalaba que uno de los desafíos principales de nuestra disciplina sigue siendo el alcanzar una “síntesis... entre una etnomusicología orientada al sonido y una etnomusicología orientada al contexto” (1987:62), aunque incluyendo también en la primera los movimientos corporales y coreografías. Por tanto, y como sostuvimos en trabajos anteriores (Citro y Cerletti, 2009), abogamos por analizar las expresiones musicales y dancísticas como “objetos estéticos” y, a la vez, “procesos performativos”. Si nos situamos en la perspectiva fenomenológica de autores como Maurice Merleau-Ponty (1993), los cantos y las ejecuciones instrumentales podrían considerarse como “experiencias vividas” en las que los cuerpos humanos son la condición existencial necesaria para hacerlos posibles; por tanto, no pueden ser reducidos a objetos estéticos estáticos, aislados de su corporalidad o *embodiment*, pues esta se constituye en el “fundamento intersubjetivo” de toda experiencia cultural (Csordas, 1994). No obstante, estas “experiencias vividas” también involucran códigos musicales, gestuales o coreográficos cuyas estructuras y reglas pueden permanecer relativamente estables a través de las diversas *performances*, dando a cada género su identidad, más allá de sus ejecutantes. Como destaca Schechner (2000:13), ésta es la “paradoja” de la *performance*: es un “comportamiento actuado dos veces”, pero ninguna repetición es la misma, pues los sistemas se encuentran en un *fluir* [*flow*] constante. Pensamos entonces que nuestra metodología debe prestar atención a estos dos rasgos característicos de todo arte de la *performance*:

Estas expresiones son consideradas unidades culturales que pueden estar extraídas del flujo de los procesos socio-históricos; en consecuencia, pueden ser registradas, transcritas, analizadas y comparadas en sus estructuras musicales y coreográficas internas. Por otra parte, estas unidades son corporizadas, re-significadas, y transformadas por los *performers* y la audiencia cada vez que son ejecutadas; por ende, este proceso dinámico requiere de un análisis etnográfico de la práctica social que tome en consideración las percepciones, sentimientos, significados, propósitos y relaciones sociales entre los *performers*, y entre éstos y el público, es decir, su contexto socio-cultural y su historia. En la primera aproximación, estas expresiones son exploradas como productos estéticos relativamente estables. Se identifican así las características musicales que distinguen el “dialecto” musical de una tradición de *performance* particular del “background del lenguaje musical común” (...) (Qureshi, 1987:67). En la segunda perspectiva, en cambio, analizamos la música y la danza como *performances* dinámicas que pueden ser modificadas y utilizadas estratégicamente por los *performers* y el público para legitimar, dar nuevas formas o modificar sus roles y experiencias en la vida social. Los estudios de *performances* han demostrado cómo estas expresiones constituyen medios de reafirmar, transformar o incluso crear sentimientos, conocimientos culturales, significados y valores, así como identidades sociales y relaciones de poder (Citro y Cerletti, 2009: 141-142).

Ahora bien, para comprender cómo la música y la danza pueden afectar la identidad de los *performers* y sus relaciones sociales más allá de cada evento o ejecución, diferentes autores se han concentrado en las relaciones entre corporalidad y emoción, así como en las significaciones culturales y dimensiones políticas de estas expresiones. Los trabajos de Feld (1994), Turino (1999) y Qureshi (2000), entre otros, al retomar algunos aspectos de la semiótica de Peirce, muestran la capacidad

que tienen los lenguajes musicales para crear y recrear vínculos icónicos e indexicales con algunas prácticas y significados culturales claves, no tanto como representaciones simbólicas de los mismos, sino más bien como experiencias vividas, encarnadas en nuestras afectaciones. Consideramos que estas perspectivas son especialmente fructíferas para alcanzar esas ansiadas síntesis entre el enfoque orientado al sonido y al movimiento, y el orientado al contexto. Por tanto, retomando estos estudios, proponemos examinar cómo la experiencia de ejecución y/o percepción de la música y la danza usualmente “significa” o, en términos de Peirce (citado en Turino, 1999: 224), tiene “efectos” como “sentimientos, reacciones físicas e ideas”, a través de la combinación de dos modos complementarios: (a) vinculando sus estructuras estéticas formales a experiencias socio-culturales y personales, significados culturales y valores a través de relaciones icónicas, y (b) conectando esa música y danza a los sentimientos y significados corporizados en ejecuciones anteriores a través de relaciones indexicales.

Realizadas ya estas aclaraciones sobre la metodología que orienta nuestro trabajo, nos aproximaremos brevemente a las principales transformaciones culturales vividas por los pueblos *qom*, especialmente, a partir de los complejos procesos de colonización y evangelización. En este sentido, estamos convencidas que el abordaje de los cantos, así como de cualquier otra expresión musical, no pueden desgajarse de los contextos socioculturales y las vicisitudes históricas de aquellas mujeres y aquellos hombres que, a través de sus voces-cuerpos, le han dado su encarnadura y aliento vital.

## 2. Los cantos en las comunidades *qom*

Un rasgo fundamental de la vida de los y las *qom* en el pasado, fue su semi-nomadismo, pues se desplazaban por los territorios que establecían como propios y se asentaban temporariamente en lugares con abundancia de caza, pesca y recolección. Las mujeres se dedicaban a la recolección de los frutos y la leña, así como a las distintas actividades domésticas, mientras que los hombres se ocupaban de la caza, la pesca y, cuando era necesario, de las acciones bélicas. Si bien algunas de estas actividades de subsistencia aún persisten, ya desde fines del s. XIX, cuando el Ejército argentino comienza a avanzar sobre el territorio de los *qom*, estos grupos se ven forzados a iniciar un proceso de sedentarización, incorporación al trabajo agrícola y conversión religiosa al cristianismo. La cantante, actriz y maestra bilingüe e intercultural *qom* Ema Cuañerí, en el CD *Cuatro Mujeres: Cantos de la tierra* (2005), ha sintetizado así la situación actual de los *qom*, incluyendo sus migraciones a Buenos Aires:

Los Qom, más conocidos como Tobas, viven en Formosa y Chaco, a lo largo de los ríos Bermejo y Pilcomayo, en el este de Salta, al norte de Santa Fe y en La Plata, Derqui y Avellaneda, en la provincia de Buenos Aires. Algunos siguen siendo recolectores de frutos como algarroba y chañar, pescadores y cazadores de ñandú, iguana y tapir. Muchos cultivan la tierra, otros son peones, albañiles y artesanos. Maestros en el uso del chaguar, en el moldeado de la cerámica y en el tejido de tapices....

Uno de los principales encuentros festivos que celebraban estos pueblos en el pasado, acontecía cuando comenzaba el tiempo cálido, en la época de maduración de los frutos del denominado monte chaqueño. Allí los caciques y adultos compartían la bebida preparada con la algarroba, o también con el chañar y la miel. A través de estas ceremonias de bebida, en las que los hombres cantaban y relataban sus hazañas en la caza y la guerra, se legitimaban los liderazgos de los caciques y las alianzas entre las bandas, conformándose así unidades sociales mayores, conocidas en

la literatura antropológica como “tribus”. En el contexto de estos encuentros festivos, también se celebraban los rituales de iniciación femenina y el *Nmi* o *Nomi*: los canto-danzas circulares de los jóvenes solteros que promovían sus encuentros sexuales así como las futuras alianzas matrimoniales. En todas estas prácticas rituales, la música y la danza ocupaban un lugar central y, según cada contexto y los roles específicos que implicaban, eran ejecutadas por mujeres o por hombres. Una de las expresiones en las que participaban sólo las mujeres, eran los canto-danzas con el palo sonajero, denominado *nasotaGalaqte*, característico de en sus rituales de iniciación; asimismo, ellas solían cantar y ejecutar los tambores de agua, llamados *Ikataqui*, durante las festividades anuales de la algarroba (Ruiz, 1985; Ruiz y Citro, 2002; Citro, 2003, 2009). En el caso de los varones, participaban especialmente en el *Nmi*, pues ellos iniciaban el canto-danza y luego las mujeres se iban sumando a la ronda de danza, una vez que ellas elegían su compañero; además, los varones eran los encargados de realizar las ejecuciones instrumentales previas a estos bailes, destinadas también a seducir a las mujeres (Ruiz y Citro, 2002; Citro, 2009, 2010). Dichas ejecuciones se realizaban con la *trompa* o *tropa*, un tipo de pequeña “arpa judía” de una sola cuerda, que se introduce en la cavidad bucal que opera así como caja de resonancia, y con el *nviqne*, un tipo de “violín de lata”, con una sola cuerda hecha con cola de caballo, el cual según Ruiz (1985), imitaría ciertas características del “fiddle” o rabel medieval.

Cabe destacar que las únicas expresiones musicales que no han estado atravesadas por diferencias en los roles de género, son los cantos y ejecuciones con el sonajero de calabaza o *Iteguete*, que realizaban tanto las mujeres como los hombres chamanes adultos y ancianos, quienes eran denominados, respectivamente, *pi'ioGonaGa* y *pi'ioGonq*. Estas mujeres y hombres, generalmente adultos o ancianos, poseían sus propios cantos para curar, los cuales les eran otorgados por los diversos seres no humanos poderosos que habitan el mundo *qom* (Ruiz, 1985; Citro, 2002; Wright, 2008).

Como puede apreciarse, existían diversas prácticas musicales que formaban parte de los rituales. No obstante, en lo que refiere a la vida cotidiana, “los cantos para dormir al bebé” son la única expresión musical, exclusiva de las mujeres, que se conoce hasta el momento.

En términos más generales, todas estas expresiones antiguas se caracterizaban por utilizar ritmos binarios, melodías trifónicas de alturas análogas a acordes mayores o menores, con intervalos de quintas, terceras y unísonos que tendían a ubicarse en dirección descendente y por el uso de recitaciones y *glissandos* (Citro y Cerletti, 2009). Además, como hasta hoy sostienen los *qom*, la mayoría de estas expresiones eran “cantos sin letra,” refiriéndose con ello a la ausencia de líricas o también al uso reiterado de una misma palabra o frase muy breve, que como veremos, es el caso de “los cantos para dormir al bebé” que aquí analizaremos.

Si bien estas expresiones hoy son recordadas por los adultos y ancianos, muchas dejaron de practicarse y, en otros casos, fueron transformadas, principalmente a partir de la década de 1970, en la que se produce la masiva conversión de los *qom* al movimiento religioso denominado Evangelio. Así, se crearon numerosas iglesias indígenas que combinaban el evangelismo pentecostal con algunas creencias y rituales *qom*, aunque especialmente las prácticas musicales y dancísticas ligadas al chamanismo y a los bailes del *Nmi* de los jóvenes, fueron objeto de críticas y disputas. Por eso, hoy los *qom* usualmente distinguen entre sus cantos “antiguos” o “ancestrales” “sin letra” y los cantos “nuevos”, que justamente sí tienen “letra”, y que son practicados sobre todo en el contexto de las

iglesias. En estos cultos del Evangelio comenzaron a interpretarse nuevos géneros y también instrumentos musicales, mayormente aquellos provenientes de la música folclórica regional, ejecutada con guitarras y bombos, y de la música popular como la cumbia, ejecutada con teclados electrónicos; en todos los casos, con letras referidas al texto Bíblico (Citro, 2003, 2009). En estos nuevos contextos, las mujeres, tal como lo hicieron en el pasado, solo ejecutan instrumentos de percusión, especialmente los bombos y las panderetas, mientras que los hombres ejecutan el resto de los instrumentos musicales. Ellas también participan del canto colectivo evangélico, e incluso en ocasiones lo hacen como “solistas”, “acompañadas” por la ejecución masculina de guitarras o teclados. A pesar de estos profundos cambios, una de las expresiones tradicionales que se ha mantenido a través del tiempo, son las canciones “para dormir a los bebés”. A continuación, profundizaremos entonces en su análisis.

### 2.1. Los “cantos para dormir al bebé”

Una primera cuestión a destacar, son los nombres con que se han conocido a estas expresiones. Ema Cuañeri nos aclaraba que éstas no deberían llamarse “canciones de cuna”, como muchas veces hacen los criollos, porque “antes no había cunas sino que se utilizaba, como se hace hasta hoy en varias comunidades, una hamaca de red.” Ema también nos explicaba que en el pasado, en la época de cosecha, la persona que cantaba y hamacaba al niño, podía ser tanto su madre como alguna “niñera”, es decir, alguna mujer que solía ser pariente del niño y también lo cuidaba.



**Imagen 1.** Hamaca de red, Las Lomitas, Formosa, 2007.  
Foto: Soledad Torres Agüero



**Imagen 2.** Dibujo de Amanda García, una mujer haciendo dormir a su niño en la hamaca.  
Barrio Toba de Ingeniero Juárez, Formosa, 2014.

Según Ema, una de las canciones más conocidas para “hacer dormir al niño”, es la que repite en la lengua de los *qom* “*auoche iaicoleq*”, que significa “dormite mi niño”, siendo este un canto al cual se le puede ir variando el ritmo. En el ya mencionado CD *Cuatro Mujeres*, Ema grabó su versión de este canto, titulándola: *Auoche iaicoleq*; mientras que en los CDs grabado por *Chelaalapi* y *Tonolec*, este mismo canto es titulado “Canción de cuna”. Otra versión similar de este canto, pero con algunas variaciones, fue registrada por Ovidio Cardozo, y publicada en el libro de *Educadores Originarios* (2011:125), en el que también participó Ema. Esta otra versión, dice:

*Oshaic, auo’oche, auo’oche- Lermole, lermole auanaicna’ a.*  
*Do’ochi anqa’aen na o’ o’*

Bebé, duérmete, duérmete. Conejito, conejito, ven aquí.  
Para que duerma el bebé.

Romualdo Diarte, músico y maestro de modalidad aborigen de la comunidad de Nam Qom (Formosa), nos contaba que existe otro canto, que comienza: “*Uh uh uh uh uh, ’auoche, ’auoche*” y después se nombra al niño al que se está ayudando a dormir.

Rosa Shitaki, de la comunidad de La Primavera (Formosa), también recordaba dos tipos de cantos para los *neguetolect* o bebés: uno, para que el bebé se duerma, y otro, para cuando ya está dormido:

... hay dos cantos de estos... chicos, *neguetolect*, porque nosotros mientras pensamos hacer las cositas de nuestra casita, ahí nosotros preparamos la hamaca para que duerman pero hay *neguetolect* que es terrible, no se puede dormir rápido, y lo asustamos con el canto para que puedan dormir... para que podemos hacer las cosas porque el canto dice: “uh – uh – uh...”, así es el canto... Ese canto significa que va a venir el cu-cu que se lo lleva, así que duerman ¿viste? Porque el otro canto es para cuando ya

están dormidos... y también que nosotros siempre le ayudamos, vestimos, lavamos las ropas del bebé, por eso le asustamos para que se duerma...

En relación a este tema, Romualdo Diarte destacó que el canto *qom* para dormir al bebé suele cantarse “fuerte”, con más intensidad y con un ritmo que es “más libre”, para lograr que el bebé se duerma rápido mientras se lo está hamacando, es decir, “cuanto más fuerte el canto, más rápido se duerme el bebé”. Romualdo nos decía que esas características lo diferencian de los “cantos de cuna” de los blancos o *doqshe*, que suelen ser más “suaves y dulces”. También nos comentó que otra forma de lograr que el bebé se duerma es poniéndole una cola de oso hormiguero, para que se “le contagie el sueño”. Según cuentan también se lo puede “asustar” un poquito diciendo que si no se duerme vendrá el *lerema* (cuis) o el *potae* (oso hormiguero). En las comunidades *qom* del oeste de Formosa, algunas mujeres nos contaban que hacen dormir a los bebés en la hamaca o en sus brazos, repitiendo un mismo sonido (que puede utilizar “jo, jo...” o “m, m...” o “haciendo un ruido” con sus labios (similar a “prrrr”). También nos explicaban que los bebés, al escuchar esos sonidos, se duermen y si no lo hacen, significa que les pasó algo, que tienen algún problema de salud o tal vez “sordera”.

Una cuestión que nos parece importante analizar aquí, son los usos diferenciales de la voz entre los hombres y mujeres *qom*. En lo que refiere a los hombres, pudimos apreciar el uso frecuente del *vibrato* en sus antiguos cantos-danzas, en especial en las grabaciones del *Nmi* de la década de 1970, realizadas por Irma Ruiz. En el caso de las mujeres, es especialmente relevante el ataque de sonidos producidos con la impostación de la laringe en alto, dando lugar a una sonoridad particularmente penetrante en las notas agudas. Esto puede apreciarse tanto en algunos pasajes de los “cantos ancestrales”, grabados por la ya mencionada cantante *qom* Ema Cuañerí en el CD *Cuatro Mujeres*, como en las voces de las mujeres en los cantos evangélicos actuales. Como veremos, este recurso vocal también está presente en las versiones del canto para dormir al bebé, interpretadas por Zunilda Méndez y por Charo Bogarín. Es interesante señalar que un tipo de ataque sonoro similar, puede hallarse también en ciertos rasgos característicos de la fonética de la lengua de los *qom* (en tanto lo diferencian, por ejemplo, del español), como son la presencia de consonantes oclusivas con puntos de articulación uvulares (tal es el caso del etnónimo *Qom*), y también de la consonante laríngea fricativa, usada especialmente en los cantos tradicionales sin letra. Por otra parte, advertimos que la proyección del sonido a nivel de la laringe en alto, podría tener cierta semejanza tímbrica con el tipo de reverberación producido por los dos instrumentos melódicos de cuerda que adoptó este pueblo: la trompa y el *nviq*. A pesar de que estos instrumentos fueron adoptados en los complejos procesos de colonización, en la actualidad, especialmente el *nviq* se ha convertido en el más representativo de la música *qom* tradicional<sup>2</sup>. De hecho, en la provincia del Chaco, el *nviq* fue declarado “patrimonio cultural y símbolo de la cultura chaqueña” (2002), y como nos explicaba Romualdo Diarte, aunque “antiguamente los hombres lo usaban para enamorar a las mujeres, hoy en día, se usa para demostración de la cultura *qom*”. En relación a estas posibles semejanzas sonoras, Romualdo también nos decía que “el *nviq* imita el canto de los pájaros, como el carau, de otros animales, como el mono, y hasta el llanto de una mujer...”.

<sup>2</sup> Probablemente, por su mayor visibilidad y potencia sonora, el *nviq* resulta más atractivo para un formato de espectáculo que la trompa o tropa. De hecho, ha sido incorporado tanto por *Chelaalapi* y *Tonolec*, y aparece en algunas de las fotografías de las tapas de sus CD, y también en el de Romualdo Diarte (Citro y Torres Agüero, 2015).

Siguiendo la propuesta de Feld (1994) acerca de la importancia que adquiere la “iconicidad de estilo” entre diversas expresiones sonoras de un mismo grupo sociocultural, consideramos que en este caso la reiterada presencia de estos rasgos tímbricos, tanto en la lengua como en el canto (de los humanos, pero también de los pájaros) y sus principales instrumentos, lo constituyen en uno de los principales índices identitarios de la música *qom*. Finalmente, queremos destacar que estos rasgos tímbricos han sido mantenidos con más fuerza en las voces de las mujeres que en las de los hombres, posiblemente debido a que ellas han sido menos influenciadas por los estilos occidentales de canto, pues sus roles sociales y el poder que ejercen, se ha orientado predominantemente hacia el interior del grupo social y la vida familiar. En contraste, los hombres *qom* se han desempeñado históricamente como mediadores con la sociedad hegemónica, vinculándose con los patrones, los líderes políticos y religiosos, por lo cual era de esperar que sus voces tomaran también algunos de los rasgos propios de los blancos o criollos.

A continuación, analizaremos cómo algunos rasgos de estos cantos persisten mientras otros son transformados en las voces de Zunilda Méndez y Charo Bogarín, a partir de que llevan los cantos de los *qom* a los escenarios.

### 3. Los cantos *qom* en los escenarios y discos

El coro *Chelaalapi* fue creado en 1962, en el ámbito de una Escuela del Barrio Toba de Resistencia, en la capital de la provincia del Chaco, y fue el primer grupo que comenzó a cantar música toba o *qom* “antigua” o “ancestral”. Está constituido por 13 personas, hombres y mujeres, que además ejecutan instrumentos musicales propios de los *qom*, como son: las sonajas (de calabaza, huesos o pezuñas de animales) y el *nviq*, agregando asimismo instrumentos del folclore criollo como el bombo legüero (Roig, 1998). A pesar de su larga historia, recién en 2002 fue reconocido por el gobierno provincial como “Patrimonio Cultural y Símbolo de la Cultura Chaqueña” y, en 2006, propuesto ante la UNESCO como “Patrimonio Cultural Viviente del Chaco”. Actualmente, *Chelaalapi* cuenta con tres discos editados, el último del 2012 y, en 2017, varios músicos del ambiente electrónico trabajaron sobre grabaciones del coro, y produjeron un cuarto disco: *Chelaalapi Remixes*, disponible en SoundCloud y Spotify. Zunilda Méndez, una de las fundadoras del coro, fallecida en diciembre del 2012, fue justamente quien enseñó a Charo Bogarín, de *Tonolec*, muchos de sus cantos.

*Tonolec* se inicia también en la provincia de Chaco, y está integrado por la ya mencionada Charo Bogarín y el músico Diego Pérez. En 2001, el dúo que conformaban, llamado Laboratorio Wab, ganó un concurso de MTV que los llevó a tocar a España. Sin embargo, según sostienen:

La distancia nos hizo dar cuenta de que el pop electrónico no nos identificaba. Somos del norte argentino y estábamos tocando algo que no tenía nada que ver con nuestras raíces. Entonces dejamos de lado el pop y conservamos la electrónica, que es algo de nuestra época, una herramienta que nos representa (Diario Norte 2008).

Este viraje del dúo se produce en el contexto de la profunda crisis económico-social que se vivió en Argentina entre 2001 y 2002, la cual influyó en la reemergencia de nuevos imaginarios identitarios, especialmente entre grupos de jóvenes artistas que comenzaron a interesarse por las propias “raíces” culturales, así como por las experiencias de resistencia y lucha política que surgen

en el período (Benza, Mennelli y Podhajcer, 2012). En este sentido, en varias entrevistas, Charo se autodefinió públicamente como “tataranieta de un cacique guaraní” e “hija de un militante político”, del “peronismo de las Ligas Agrarias”, quien fue “desaparecido por la última dictadura militar” en 1976: “convertí mi historia trágica en un hecho artístico al hacerla canción, a la desaparición de mi padre, a su historia de lucha. Pude salir de la oscuridad con un hecho luminoso” (Diario El Día, 2014).

A partir de este viraje y durante varios años, ambos músicos decidieron dedicarse a estudiar la lengua y la música *qom*, especialmente con el coro *Chelaalapi*. *Tonolec* posee hoy 6 discos editados, con un repertorio que inicialmente incluyó canciones de los *qom* del Chaco argentino pero luego también de los *mbya-guaraní* de la provincia de Misiones, versiones de canciones folklóricas argentinas y latinoamericanas y composiciones propias, inspiradas en estas diferentes influencias. De este modo, *Tonolec* se convirtió en el primer grupo musical argentino que mixtura la música electrónica con músicas indígenas locales, utilizando en sus cantos los lenguajes nativos, y combinando diferentes instrumentos musicales indígenas, folklóricos criollos, teclados y guitarras electrónicas y computadoras.

En algunas entrevistas, Charo ha señalado que *Tonolec* propone una “fusión” entre la “música étnica toba, el folklore y la música electrónica”, aunque más recientemente, caracterizó su trabajo de una manera más amplia, como una “resignificación de culturas ancestrales”:

Lo que hicimos fue conservar la música electrónica esa manera de componer con las computadoras, como herramienta, no como un fin en sí mismo e ir a las lenguas ancestrales y aprender de los cantos tradicionales de la cultura *qom*. En principio, nos cerramos 10 años en estar con esa cultura, antes de arribar a otra cultura nueva, que es la *mbya-guaraní*<sup>3</sup>.

Dentro de esta “resignificación” que hoy propone *Tonolec*, hay elementos sonoros de la música de los *qom* que tienden a continuarse, mientras que otros se han transformado o excluido. En relación a las similitudes sonoras, encontramos que las ejecuciones de Charo tienden a reproducir las melodías tradicionales *qom*, así como la forma de emisión de la voz. No obstante, una de las principales diferencias es la incorporación de instrumentos como el piano y las guitarras, que acompañan las melodías cantadas, dando lugar a la aparición de la armonía. Asimismo, la introducción de percusiones electrónicas, producidas por computadoras, vuelve más uniformes los ritmos, los cuales en las ejecuciones tradicionales suelen ser más variables, en tanto se van correspondiendo por las vicisitudes de cada performance. En su conjunto, estas incorporaciones de instrumentos musicales armónicos junto con la variedad tímbrica y rítmica que producen las computadoras son las “herramientas” compositivas que utiliza *Tonolec* para “resignificar” las melodías y canto toba, dotándolas de estos nuevos rasgos que las reubican en el paisaje sonoro de la “música electrónica”.

Además de las músicas, otro de los elementos simbólicos claves que *Tonolec* retomó y resignificó de *Chalalapi*, es la alusión a los pájaros en sus nombres: *Chelalaapi* significa en lengua *qom* “bandada de zorzales” y *Tonolec* “caburé o lechuza”. Estos y otros pájaros ocupan un rol

<sup>3</sup> Entrevista en el programa “Mitomanías argentinas”, del Canal Encuentro, 2014. Disponible en: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=122566](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=122566), consultado 01/08/16.

central entre los *qom*, no sólo por su participación en muchos mitos de origen sino también porque en la vida cotidiana sus cantos suelen interpretarse como “señas” de diversos acontecimientos (Miller 1979, Wright 2008, Citro 2009). Tal es el caso del caburé, que según se explica en el primer disco de *Tonolec*, es para los tobas un “ser de plumaje hermoso que a través de su canto enamoraba a los seres del monte”. En el caso del zorzal, Fermín Yabaré, de la comunidad de La Primavera, nos explicaba que *chelála* “trae la bendición..., si te presenta ése en cualquier lado, ese hombre es bendecido, va a traer bendición. Pero hay las dos partes, si se presenta ese pájaro *chelála*, te avisa cualquier algo, parte de nuestra salud te avisa”.

Finalmente, es importante agregar que *Tonolec*, en varias de sus grabaciones y en algunas presentaciones en vivo, ha sido acompañado por el coro *Chelaalapi* y también por otros músicos de la comunidad *qom* de Derqui (provincia de Buenos Aires), como Mauricio Maidana (ejecutante del *nviq* o violín de lata) y el coro de niños. Según explicó Charo, ellos tratan de “abrirles puertas” a los músicos indígenas, por ejemplo, “para que en nuestros recitales vendan sus discos y artesanías”. No obstante, como ha señalado Haddad (2018), en los últimos años, estos procesos han generado algunas tensiones y conflictos con las comunidades locales, con relación a la equidad de estos intercambios y colaboraciones. En la última década, *Tonolec* ha tenido una creciente difusión y ha sido invitado a actividades oficiales promovidas por el Ministerio de Cultura de la Nación. Así, por ejemplo, participó de los multitudinarios “Festejos por el Bicentenario” en 2010 y 2011, que conmemoraron el nacimiento del estado-nación argentino; y en el caso de Festejo del 2014, también fue invitado *Chelaalapi*, entre otros músicos folklóricos, de tango y rock convocados para estos Festivales que se celebraban en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno. Como analizamos en otros trabajos (Citro, 2017), las performances de estos grupos artísticos en estos rituales de conmemoración del estado-nación, se correspondían con las intenciones de una política cultural estatal que entre 2003-2015, intentó confrontar el tradicional imaginario identitario del origen blanco-europeo de los argentinos, y propiciar, en cambio, un imaginario nacional multicultural y popular.



**Imagen 3.** El coro *Chelaalapi* en la celebración del 25 de Mayo de 2014. Sin autor.  
Disponibile en: <https://www.flickr.com/photos/culturaargentina/14269742594>

A continuación, analizaremos en detalle la “Canción de Cuna” interpretada por Zunilda y Charo, a partir de la performance que tuvo lugar en un concierto en el Centro Cultural de la Cooperación, en la ciudad de Buenos Aires, en 2012. Se trata de una de las últimas ejecuciones de Zunilda, previa a su fallecimiento ese mismo año. Un ejemplo de la popularidad de *Tonolec* es el número de visitas que hoy tiene en Youtube la versión de la “Canción de Cuna” que aquí analizaremos: aproximadamente 1.636.375 vistas, al momento de nuestra última consulta<sup>4</sup>; las cuales, además, están acompañadas de numerosos comentarios positivos. Por último, cabe recordar que como ya mencionamos, tanto *Chelalaapi* como *Tonolec* grabaron esta canción con el nombre de “canción de cuna”, de ahí que éste sea el nombre con el que aparece en las diferentes versiones que pueden hallarse en Youtube así como en las plataformas musicales.

### 3.1. La “canción de cuna” según las versiones de Zunilda Méndez y Charo Bogarín

En la versión referida, el canto inicial de Zunilda tiene una duración aproximada de un minuto, durante el cual se repite la melodía tradicional de forma idéntica. Consiste en cinco motivos de ritmo libre que siguen la siguiente secuencia: figuras cortas, medias y finalización con figuras muy prolongadas. La melodía sigue los patrones tradicionales antes descritos: es trifónica y sus intervalos alternan notas repetidas, con saltos de quintas y terceras; asimismo, es frecuente la utilización de *portamentos* y *glissandos*, así como fuertes *apoggiaturas* a distancia de semitono.

Canción para dormir al bebé  
Auoché

Zunilda Recitado

y al ca lec al ca lec ya o chec y al ca lé a o chec a - o - ché y al - co - lé a - o - ché sh... sh...

*mf* *mf* *p*

**Imagen 4.** Transcripción del canto de Zunilda Méndez (Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2012).

El canto de Charo es más extenso y la melodía está precedida por una introducción instrumental de piano, charango y percusión. La primera frase es muy similar al canto antiguo, aunque luego de cada interludio se desarrollan dos variaciones.

<sup>4</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xmC4EfbgVuw>, consultado 29/04/2022

## Canción para dormir al bebé

Auoché

Versión de Tonolec

Zunilda

yal ca lec al ca lec ya o chec yal ca lé a o chec

*mf* *mf* *p*

Intro F (Charango)

(4)

11 Charo

al ca lé a

(8) (12)

*pp*

23

a lé a o che al ca lé

32 Interludio

ac o ché *f*

39 Charo

ya o chec yal ca lec ya o ya o chec yal lé a ca lé

41  
so to ren da y ta ké - bo va i la la y al ca lé a o - ché y al ca lé <

55  
a o ché y al ca lé y o ché y o co lé y a co lé ten sú a ca re na y tien

63  
ké co va i la la - y al co lé y al co lé y al o ché y al co lé y al o ché

71  
Recitado de Zunilda  
a - o - ché y al - co - lé a - o - ché sh... sh...

Imagen 5. Transcripción de la “canción de cuna” en la versión de Charo Bogarín y Tonolec (Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2012).

Ambas ejecuciones mantienen las mismas relaciones interválicas, así como la misma forma de emisión de la voz: impostación natural de voz hablada, sin *vibrato*, con la laringe en alto. Ambas también usan los *glissandos* en ascenso y descenso. En este sentido, Ema Cuañerí nos decía que Charo “hace igualito el canto de las ancianas”, y que por eso le gustaba. De esta manera, observamos una vez más cómo estas similitudes tímbricas son reconocidas como marcas identitarias por los propios *qom*. En el caso de Charo, se aprecia claramente el cambio de registro de la voz de pecho a la voz de cabeza, realizado por salto, que hace más evidente el cambio de timbre al efectuarse sobre una *apoggiatura* acentuada. Por esta razón, consideramos que este recurso tradicional aparece hiperbolizado en su *performance*. Asimismo, apreciamos que, en

determinados momentos, Charo también incorpora otros estilos vocales occidentales, como el *legato cantabile*.

No obstante, estas similitudes, también encontramos diferencias sustanciales. Por un lado, podemos apreciar el ritmo libre y la quietud del cuerpo de Zunilda durante su canto, mientras que en Charo aparece un ritmo pulsado con subdivisión ternaria, característico del folklore argentino, el que es además reforzado por los movimientos de sus piernas y torso. En este sentido, es notorio cómo Zunilda no utiliza el sonajero de pezuñas mientras canta, y sólo comienza a ejecutarlo cuando Charo la induce: primero, a la manera de un acompañamiento tímbrico y, recién hacia el final, marcando el pulso y acompañando los movimientos de Charo.

Por otra parte, la textura monódica de canto *a capella* que es característica de éste y otros cantos *qom* tradicionales, en la versión de *Tonolec* se transforma en una melodía acompañada por piano, charango e instrumentos de percusión; por lo tanto, da lugar a la aparición de la armonía, ausente en la música *qom* tradicional. La armonización se realiza casi todo el tiempo sobre un acorde de Fa mayor. Durante la introducción, los arreglos alternan un tipo de acompañamiento *plaqué* por quintas, respetando así las alturas interválicas originales, a la manera de un *ostinato*. Posteriormente, estos arreglos toman distintas formas hasta aparecer como arpeggios, buscando el contraste de registro con la voz y utilizando gran parte de la extensión del piano. Otro elemento a destacar es el uso de efectos electrónicos, en este caso el eco en las voces. El uso de este efecto suele asociarse a lo ancestral y los entornos naturales en diferentes producciones de la *World Music*. Otra diferencia es que Zunilda utiliza el parámetro que asocia intensidad y altura (a mayor altura, mayor intensidad) característico de la música *qom*, según destacamos en trabajos anteriores (Citro y Cerletti, 2009). No obstante, Charo abandona este rasgo y, en cambio, utiliza el *crescendo* sobre notas tenidas e incluso sobre sonidos graves, siendo este uso del *crescendo* un rasgo habitual del canto en diferentes géneros occidentales.

A continuación, pasaremos a analizar esta performance en relación a la imagen, gestualidad y movimientos corporales de cada cantante. Zunilda viste el atuendo que identifica al Coro al cual pertenece: una camisa blanca, con una falda negra sobre la que se coloca un tejido artesanal de fibra de chaguar. Si bien este tejido es originario de los pueblos *wichí*, vecinos de los *qom*, su amplia difusión como producto artesanal, lo ha transformado hoy en un signo identificador de los diferentes pueblos de la región chaqueña, operando así a través de un vínculo metonímico indexical. En relación a los movimientos corporales de Zunilda, como ya hemos descripto, son mínimos y tienden a la pequeñez, sin despliegue en el espacio del escenario, generando así un efecto de intimidad, que indexicalmente remite al ámbito de lo doméstico, y no tanto al despliegue visual característico del espectáculo (Beeman, 1993).

En el caso de Charo, si bien en Argentina su rostro remite a cierto imaginario corporal “mestizo” (por el color de su tez, ojos y cabello), su estilizada delgadez, resaltada por los elaborados atuendos que viste en sus performances (faldas cortas, vestidos entallados, zapatos o botas de tacos altos), la acercan al modelo de belleza y erotismo vigente en la música pop electrónica. Sin embargo, en sus atuendos, ella también utiliza texturas tradicionales de la región (como hilos, plumas, cueros) así como diseños de faldas y tocados (con plumas, cuernos, cintas, flores) que contribuyen a crear un vestuario híbrido, con resonancias étnicas y exotizantes. En cuanto a los movimientos, en esta performance Charo marca suavemente el pulso o el acento con

sus piernas y torso, intentando acoplarse a la quietud de Zunilda. Sin embargo, en otras ocasiones, suele acompañar su interpretación vocal con instrumentos de percusión o con un charango, así como con amplios movimientos simétricos de sus brazos, por momentos similares a los del ballet clásico y la danza moderna, en la que se formó desde su niñez, según relató en entrevistas. Estos movimientos corporales, unidos a sus peinados, a veces con tocados de plumas o mechones de cabello que las imitan, y el uso de un abundante maquillaje, en ocasiones crean una cierta semejanza icónica con un ave, probablemente aludiendo así al mito del pájaro *tonolec*, que seduce con su canto.

### Conclusiones

A partir de este análisis, podemos apreciar que la “fusión” y “resignificación” de *Tonolec* está cimentada en un complejo proceso de hibridación cultural que abarca tanto las dimensiones sonoro-musicales como el aspecto visual y las características corporales de las *performances*. Así, consideramos que estas actuaciones dan continuidad y hacen visibles algunas características de la música *qom*, como las tradicionales melodías trifónicas y las letras en su lengua nativa, a la vez que hiperbolizan y exotizan otras, como el notorio énfasis en la colocación de la voz que destaca los ataques de glotis con la laringe en alto, el uso electrónico del efecto de eco, o los atuendos que viste Charo en algunas de sus presentaciones.

No obstante, paralelamente a estas continuidades, las *performances* de *Tonolec* también excluyen otras características musicales *qom*, que podrían confrontar con las sensibilidades estéticas hegemónicas de los mercados culturales globalizados: como el canto *a capella* o sólo con el acompañamiento de la percusión; y al mismo tiempo, introducen nuevos rasgos más acordes con dicha sensibilidad: como la instrumentación que permite un desarrollo armónico en las canciones. Especialmente la inclusión de instrumentos armónicos como el piano, o el poderoso ritmo producido por la batería y el sonido de los teclados electrónicos operan como fuertes índices de la música pop y electrónica contemporánea. Como señala Turino (1999: 237), diferentes parámetros pueden “funcionar como signos discretos que añaden, rozan, o contradicen los otros signos que suenan al mismo tiempo —contribuyendo al poder de un sentido particular, a generar nuevas perspectivas o tensión emocional, respectivamente.” Un proceso similar puede apreciarse en la construcción de la imagen corporal de Charo: mientras hace visible un rostro mestizo con tonos étnicos exóticos en su vestimenta, maquillaje y peinados, muestra también un cuerpo femenino muy diferente de los cuerpos de las mujeres indígenas, y más cercano al modelo de belleza y erotismo vigente en los mercados culturales globales.

En suma, como Bhabba (1994) y otros autores vinculados a los estudios postcoloniales han destacado, en nuestras sociedades suelen emerger este tipo de expresiones culturales híbridas, que “traducen”, “reinscriben” o incluso “mimetizan” ciertos imaginarios de las modernidades occidentales, junto con tradiciones estéticas locales. Retomando la perspectiva de Turino (1999: 237), podemos apreciar cómo estas expresiones híbridas suelen combinar diferentes referencias icónicas e indexicales, en lo musical, visual y coreográfico, las cuales pueden ser fuentes de significados ambiguos, en tanto son altamente dependientes de cada contexto: así, la significación de ciertos componentes puede ser colocada en primer plano o, por el contrario, invisibilizada, según las distintas sensibilidades de las audiencias, en los diferentes contextos globales, nacionales o locales. Así, por un lado, en *Tonolec* pudimos apreciar la elaboración de una imagen sonora y

corporal que remite a una femineidad indígena híbrida y exotizada, la cual opera eficazmente como foco de seducción, al menos en el mercado global de la música “pop electrónica” del que emergió este grupo. Pero por otro lado, cuando esa misma femineidad indígena híbrida es promovida a través de las políticas culturales públicas, por ejemplo para celebrar el fin de la colonización y el nacimiento del estado-nación, se convierte en parte de las estrategias políticas que intentan reconfigurar el imaginario identitario nacional, en una modalidad intercultural crítica (Walsh, 2008) que pretende incluir y visibilizar las tradiciones indígenas y populares así como la historia de desigualdad y los procesos de resistencia político-cultural. En este sentido, mencionamos cómo la formación artística de Charo incluyó los vínculos con los miembros del único coro indígena de su provincia, para aprender su idioma, canciones y estilo de canto y, posteriormente, compartieron los escenarios y las grabaciones con algunos de esos músicos, que históricamente habían sido excluidos del canon del folclore legitimado. Además, la misma autoidentificación pública de la cantante, en relación a sus ancestros guaraníes y a ser hija de “un militante desaparecido”, condensa dos historias de lucha y resistencia, siendo esta última particularmente afín a las políticas de derechos humanos del gobierno del período que, entre otros actos, reanudaron los juicios a los integrantes y colaboradores de la última dictadura cívico-militar, acusados de las desapariciones y otros crímenes.

Finalmente, es importante destacar que las performances híbridas de *Tonolec* colaboran con los procesos de revalorización de las músicas nativas, especialmente entre las generaciones más jóvenes, las cuales, como señalamos, habían sido abandonadas a partir de la conversión religiosa al Evangelio. Así, para citar algunos casos, encontramos que en algunas escuelas de las comunidades tobas de Formosa en las que efectuamos trabajos de campo, los jóvenes maestros utilizan las grabaciones de *Tonolec* en los actos escolares en Conmemoración del “Día de Aborigen” y los niños disfrutaban de bailar esta música. O en la provincia de Chaco, un dúo de hermanos adolescentes, que imitan el estilo de *Tonolec* y ejecutan sus propias versiones de esta “canción de cuna”, han subido su propio video a *Youtube*<sup>5</sup> y posteriormente la *performance* fue transmitida y grabada en un canal de TV local.

En conclusión, a través de este análisis, intentamos mostrar cómo un mismo canto que mantiene su estructura melódica y lírica distintiva, al ser ejecutado por diferentes cantoras, en distintas performances y contextos socioculturales, es transformado y resignificado: desde las mujeres *qom* que lo ejecutaban en las comunidades para dormir a sus niños y niñas, a la anciana cantante Zunilda Méndez de *Chelaalapi* que lo interpretó por primera vez en un escenario, hasta *Tonolec* que ejecutó esta y otras canciones en la celebración del Bicentenario nacional organizada por el Ministerio de Cultura de la Nación, o sus jóvenes seguidores, que realizan nuevas versiones y la suben a *Youtube*. Esta diversidad muestra que, a pesar de la violencia de los procesos de colonización y también de aquellos de dominación masculina, algunos cantos de las mujeres *qom* aún están vivos y siguen operando como complejos y dinámicos signos de identidades étnicas y de género, en diversos contextos y audiencias.

---

<sup>5</sup> Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IzQpeGRUkuc>, consultado el 01/09/2016.

## Bibliografía

Anthias, F. (2001) “New hybridities, old concepts: the limits of “culture””, *Ethnic and Racial Studies*, 24 (4), p. 619-641.

Bartolomé, M. (1987). “Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América latina”. En *Suplemento Antropológico*, Vol. XXII N° 2, Asunción.

Beeman, W. (1993), “The anthropology of theater and spectacle”, *Annual Review of Anthropology*, 22: 369-393.

Benza, S., Menelli, Y. y Podhajcer, A. (2012) “Cuando las danzas construyen la Nación. Los repertorios de danzas folklóricas en argentina, Bolivia y Peru”. En Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (comp.): *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.

Bhabha, H. (1994), *The location of culture*. London & New York: Routledge.

Citro, S. (2002) Zróżnicowanie i zmiany znaczeń w szamanizmie qom” / “Multiplicidad y resignificaciones en el shamanismo qom”. *Sztuka Leczenia / El Arte del tratamiento*. Número bilingüe: “Medicina Tradicional de las Américas”. Colegio Médico de la Universidad Jagiellónski. Cracovia, VIII (4): 101-112.

Citro, S. (2003) *Cuerpos Significantes. Una travesía dialéctica con los Toba Takshik*. Tesis de doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

———. (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos

———. (2010) “Memories of the “old” aboriginal dances. An approach to the performances of the Chaco Toba and Mocoví”. *Journal of Latin American & Caribbean Anthropology* 15 (2): 363-386. Society for Latin American and Caribbean Anthropology (SLACA).

———. (2017) “When “the descendants of the ships” began to mutate. Multicultural corporalities and sonorities in the Argentine bicentenary” *AIBR- Revista Iberoamericana de Antropología*, España. 12 (1): 53-76.

———, y Cerletti, A. (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, International Council for Traditional Music

———, y Torres Agüero, S. (2015) “Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización”. *Le Journal de la Société des Américanistes* 101: 101-116, Francia.

Csordas, T. (1994), *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Berkeley and Los Angeles, The University of California Press.

Feld, S. (1994). "Aesthetics as iconicity of style (uptown title); or, (downtown title) 'Lift up-over sounding': geTting into the Kaluli groove", en Charles Keil and Steven Feld (eds.), *Music Grooves*, Chicago, The University of Chicago Press, 109-150.

García Canclini, N. (1990) *Culturas Híbridas, Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, Grijalbo, México.

Haddad, R. (2018) *Música e identificaciones étnicas. Un estudio acerca de las prácticas musicales de niños y niñas del barrio qom de Derqui*, Buenos Aires Tesis de Maestría en Antropología Social, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.

Hannerz, U (1996) "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional", *Mana*, 3 (1), p. 7-39.

Qureshi, R. (1987), "Musical Sound and Contextual Input. A Performance Model for Musical Analysis". *Ethnomusicology* 31/1: 56-86.

———. (2000), "How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian 'sarangi'". *American Ethnologist* 27/4: 805-838.

Merleau-Ponty, M. (1993), *Fenomenología de la percepción* (1945), Buenos Aires, Planeta.

Miller, E. (1979) *Armonía y disonancia en una sociedad. Los Tobas argentinos*, México, Siglo XXI.

Ratier, H. (1971) *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Roig, E. (1998), "Música y estrategias medicinales en una comunidad toba de Juan José Castelli, Chaco". In *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.*, ed. Irma Ruiz, Elizabeth Roig y Alejandra Cragnolini, 183- 197. Buenos Aires: Inst. Nacional de Musicología Carlos Vega.

Ruiz, I. (1985) "Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 6:35-78.

Ruiz, I. y S. Citro (2002) "Toba". *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. pp. 308-315. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).

Segato, R. (1999) "Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global". En *Anuario Antropológico* 97, pp. 161-196.

Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Turino, T. (1999) "Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Ethnomusicology*, 43 (2): 221-255.

Vega, C. (1944) *Panorama de la Música Popular Argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires:Editorial Losada.

Walsh, C. (2008) “Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial”. En: Villa W. y Gueso A. (comp.). *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Wright, P. (2008) *Ser-en-el-sueño. Crónicas de Historia y vida toba*. Buenos Aires, Biblos.

Citro, Silvia, and Adriana Cerletti. “Devenires del canto de las mujeres qom del Chaco argentino: Del espacio doméstico indígena al espectáculo intercultural.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 2 (2022): 38–58.