Chungara. Revista de Antropología Chilena
Vol. 58 (2026), e08026

ENTRE ARCHIVOS SONOROS INSTITUCIONALES Y MEMORIAS MUSICALES DEL PUEBLO QOM[1]

BETWEEN INSTITUTIONAL SOUND ARCHIVES AND THE MUSICAL MEMORIES OF THE QOM PEOPLE

Rosario Haddad[2]

Este artículo analiza dos modalidades de trabajo diferentes sobre registros sonoros. Por un lado, los institucionales del pueblo qom provenientes del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" entre 1964 y 1996; y por otro lado, los registros sonoros realizados junto al mismo pueblo entre 2008 y 2010 que forman parte de mi propio trabajo de campo. En primer lugar, se brindará un panorama acerca del origen y el contexto de dichos registros, considerando que emergen de iniciativas diferentes: institucionales y colaborativas. Luego se problematizarán las categorías y las formas de representación mediante las cuales estas expresiones musicales fueron registradas, documentadas y clasificadas en el archivo institucional. Y, por último, a partir del trabajo colaborativo se brindará un análisis de las formas en que el pueblo qom reconstruye las "músicas antiguas", incorpora las contemporáneas y articula las memorias con experiencias históricas del monte. Así se recuperará y pondrá en diálogo las lógicas, los lenguajes, silencios y regímenes de poder-saber que constituyeron ambos registros.
Metodológicamente el trabajo articula la etnografía del archivo institucional y la colaborativa, el análisis de documentos escritos de los registros sonoros institucionales y de las memorias musicales en los registros colaborativos. El artículo busca contribuir a los debates sobre memoria y archivo sonoro en contextos indígenas.

Palabras claves: archivos sonoros, memorias, pueblo qom, registros, músicas.

This article examines two different ways of working with sound recordings. On the one hand, the institutional sound archives of the Qom people from the 'Carlos Vega' National Institute of Musicology, between 1964 and 1996; and on the other hand, the sound recordings made in collaboration with the same Indigenous people in Chaco between 2008 and 2010, part of my own fieldwork. First, I provide an overview of the origin and context of these recordings, considering that they emerge from different initiatives: institutional and collaborative. Then, I problematize the categories and forms of representation through which the musical expressions of Indigenous peoples were recorded, documented and classified in the institutional archive. Finally, drawing on the collaborative sound recordings, I analyze the ways in which the Qom people reconstruct the 'ancient music', incorporate contemporary music, and articulate memories with historical experiences of the monte. This allows the logics, languages, silences and regimes of power-knowledge that constituted both archives to be recovered and brought into dialogue.
Methodologically, the work combines the ethnography of the institutional archive with collaborative ethnography and the analysis of written documents from the institutional sound records and musical memories in the collaborative fieldwork.
The article seeks to contribute to debates on memory and sound archiving in Indigenous contexts.

Key words: *Sound archives, memories, Qom, field recording, music.*

En Argentina, las prácticas y expresiones musicales indígenas comenzaron a institucionalizarse mediante registros, recopilaciones y viajes de investigación. El actual Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INM en adelante) fue central en este proceso. Aunque inicialmente se priorizó la música criolla y criterios de clasificación que invisibilizaron las particularidades de las músicas indígenas (Ruiz 2023), se tomaron tempranamente registros sonoros de diferentes pueblos en algunas provincias. Particularmente los archivos sonoros del pueblo qom[1] se realizaron en tres provincias del norte Argentino -Chaco, Formosa

[1] Este manuscrito surge de la participación del seminario en línea "Antropología del sonido, pueblos originarios y afrodescendientes" realizado el 20 y 21 de enero de 2025; fue organizado por el Grupo de Música y Pueblos Originarios del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) y por el Comité Nacional Chileno del International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD-Chile). Este trabajo, parte de este *dossier*, fue revisado por pares externos, editado por el Comité Editor de *Chungara* y por el editor invitado, Leonardo Díaz Collao del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[2] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires (UBA) e Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA), Buenos Aires, Argentina. mrosariohaddad@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1825-305X

Recibido: septiembre 2025. Aceptado: agosto 2026.

DOI: 10.4067/s0717-73562026000100522. Publicado en línea: 20-octubre-2026.

y Salta- y en dos momentos. Por un lado, en 1960, justificados por un interés en "rescatar" músicas en "peligro de desaparición" (Roig 1992; Vega 2005); y luego en 1990, en el marco de políticas neoliberales que impulsaron la mercantilización de la "diversidad cultural" y el reconocimiento de la diversidad en el marco de luchas indígenas por sus derechos. Aun cuando se trata de diferentes periodos y contextos, todos estos registros sonoros, visuales, textuales y la colección de instrumentos musicales qom se constituyeron en la tensión entre preservación, fragmentación y dominación (Andermann y Fernández Bravo 2003).

En mi propia experiencia etnográfica entre los años 2008 y 2010, identifiqué una arraigada creencia en gran parte de los discursos de ancianos qom tanto del Chaco como de Buenos Aires, referida a la posible pérdida de ciertas prácticas musicales consideradas "antiguas" en las nuevas generaciones. Es importante mencionar que la categoría nativa "músicas antiguas"[2] es utilizada por adultos y ancianos qom para denominar las prácticas musicales cuya estructura melódico-rítmica responde a patrones no occidentales: diseños melódicos descendentes o en "terraza" (Locatelli de Pérgamo et al. 2000), con amplios intervalos que remiten a escalas principalmente tritónicas y finales con reiteraciones de notas que responden a la música de "sus antepasados".

A raíz de estas preocupaciones y a pedido de dos representantes del pueblo qom, de los que haré referencia más adelante, realizamos un trabajo para registrar aquellos toques y cantos. No obstante, el registro no se limitó a documentar únicamente lo considerado antiguo, sino también a incluir aquellas músicas más actuales y representativas de sus experiencias. En este sentido, la ampliación del *corpus* hacia composiciones originales de músicos qom evidenciaron cómo las decisiones fueron transformándose durante el trabajo mismo y en diálogo con los propios actores qom.

Desde fines de los años noventa, un giro hacia etnografías colaborativas impulsa relaciones más horizontales, promoviendo que la producción y gestión de los proyectos se sustente en una construcción colectiva de conocimientos (García 2023a; Rappaport 2018). Para nuestro trabajo esa construcción se basó en el registro y grabación de las músicas, co-creando el camino y delimitando el problema de estudio en función de aquellas preocupaciones sobre la continuidad y transformación de las prácticas musicales.

En este artículo reflexiono comparativamente acerca de los archivos institucionales del INM -fundamentalmente durante las décadas de 1960 y 1990-, y los registros que realicé en años recientes. Esta decisión de vincular ambos *corpus* se debe a mi propia trayectoria de investigación. El trabajo con el archivo del INM forma parte de mi investigación doctoral actual; por el contrario, los registros producidos con el pueblo qom constituyen mi primera experiencia etnográfica y anteceden esta investigación en casi dos décadas. La posibilidad de volver sobre los materiales desde una perspectiva analítica actual sobre el trabajo de archivo permite problematizar categorías y formas de representación mediante las cuales las expresiones musicales de los pueblos originarios fueron registradas, documentadas y clasificadas en cada caso. Esto posibilita recuperar las lógicas institucionales, los lenguajes, silencios y regímenes de poder-saber que constituyeron el archivo institucional del INM (Stoler 2010) y observar las formas en que los interlocutores de mi etnografía construyeron sus propias lógicas y regímenes de selección de registros en esta iniciativa colaborativa. Fueron estos motivos los que me impulsaron a repensar y analizar el archivo del INM junto a otras modalidades de trabajo con las comunidades centrados en una perspectiva comprometida y colaborativa.

El Instituto Nacional de Musicología

La iniciativa emprendida por Carlos Vega en 1931 en el marco de la antigua Sección de Musicología Indígena del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, constituye el antecedente del actual Instituto Nacional de Musicología que lleva su nombre, "Carlos Vega". El objetivo fundacional del archivo sonoro del INM implicó el estudio y clasificación de las músicas indígenas y criollas.

En cada proyecto de investigación, que incluía viajes de campo y/o sesiones de grabación, se registraban lo que Vega identificó como "melodías" clasificadas según su "especie" para un posterior análisis. Bajo la categoría de especie -hoy género musical- se identificaban las danzas, canciones, toques instrumentales (Adduci Spina 2024). La documentación relevada en cada viaje incluyó registros sonoros, fotografías, filmaciones, adquisición de instrumentos musicales, entre otros documentos que comenzaron a formar parte de la Sección Archivo Científico de la División Archivo -actual Sección Científico Técnica-.

La etnomusicóloga Irma Ruiz, investigadora del Instituto desde 1966 y directora entre 1996 y 1997,

remarca el rol del archivo en la institución no solo como preservación de las expresiones musicales, sino también en términos del sentido que dio a la existencia de la institución misma, creando un vínculo entre las investigaciones de campo y el análisis posterior en el ámbito académico. En ese vínculo entre el campo y el análisis se fueron estableciendo los criterios de delimitación de las "músicas indígenas y criollas", muy probablemente basándose, por un lado, en la pertenencia cultural, musical y/o lingüística de los interlocutores y, por otro lado, en las configuraciones estrictamente musicales de los registros sonoros: escalas, compás, formas de externación de la voz, etc. Esta clasificación binaria entre una y otra música -criolla e indígena- al mismo tiempo que ordenó el archivo, operó epistemológicamente fijando las fronteras entre ambas expresiones sonoras. Este sesgo implicó la homogeneización de las prácticas musicales e invisibilización de las influencias, las mixturas, las hibridaciones musicales y puntos de contacto entre pueblos indígenas, campesinos, mestizos, afro y/o criollos. De esta forma, el archivo, en tanto dispositivo institucional además de preservar y resguardar las expresiones sonoras, fue estableciendo categorías que interpretaron, jerarquizaron y "regularon la enunciación" de las mismas (García 2023b).

Entre los años 1964 y 1996 se realizaron 12 "viajes de investigación y estudio" sobre el pueblo qom en el marco de distintos proyectos[3]. A continuación enumero los datos consignados por el INM para cada uno de ellos que incluyen: Nº de viaje, año de realización, lugar e investigadores e investigadoras.

El viaje Nº 68 se realizó en 1964 a las provincias de Chaco y Formosa y fue emprendido por Carlos Vega y Ángel Jorge Novati. Tres años después, en 1967, viajaron a Salta y Formosa Ángel Jorge Novati e Irma Ruíz en el viaje Nº 77. Ese mismo año volvieron a viajar -Novati y Ruiz-, pero a la Provincia de Chaco en el viaje consignado con el Nº 78. En 1968 viajaron a la misma provincia un grupo de mujeres investigadoras: Ana María Locatelli de Pérgamo, Mabel Mambretti, Marta Lambertini, Yolanda Velo y Nerea Valdez en el viaje Nº 84. En los años 1969 y 1971, Novati y Ruiz realizaron los viajes Nº 88, Nº 94 a Formosa y Salta, respectivamente. Y en 1972 Irma Ruiz realizó el viaje Nº 98 a Formosa y Salta.

En la década de 1990, las investigadoras Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini realizaron cinco viajes a Chaco. Entre 1993 y 1996 los viajes Nº 154, 157 y 163 fueron realizados por Roig y los viajes Nº 158 y 162 en 1995 por Cragnolini.

En los 12 viajes se tomaron registros sonoros, fotografías, registros audiovisuales, instrumentos musicales, anotaciones en cuadernos de viaje, documentos textuales. Los registros sonoros obtenidos incluyen toques de *nvique*, instrumento musical propio de este pueblo, y de otros instrumentos como el tambor, la maraca y/o la flautilla. También diversos cantos, entrevistas, escenas de la vida cotidiana como la elaboración de cestería, danzas del culto y danzas nocturnas, entre otras prácticas.

De un total aproximado de 600 registros -principalmente sonoros, pero también fotográficos, fílmicos y/o escritos- se observa un predominio de cantos, seguido por toques de instrumentos, siendo el *nvique* el que aparece con mayor frecuencia tanto en registros sonoros como fotográficos y entrevistas. Y en menor medida, las danzas y/o bailes, según el viaje y año de realización.

Para reconstruir las categorías y las formas de representación mediante las cuales estas expresiones musicales fueron registradas, documentadas y clasificadas, voy a analizar principalmente los documentos textuales que forman parte de la mencionada Sección Científico Técnica.

Para ello selecciono los Informes de viajes, el Registro de viajes y el Registro de especies, ya que me permiten examinar los diferentes propósitos, objetivos y formas de asentar la información en cada periodo.

Mientras que en la década de 1960 predominó una lógica de "rescate" y preservación de las expresiones musicales que se entendían como "amenazadas por la desaparición", en los años noventa la atención se concentró en el estudio del "cambio musical" y las transformaciones asociadas principalmente a la expansión de las Iglesias evangélicas y el contacto con la música folklórica.

La lógica del "rescate" en los documentos textuales

Para observar la tendencia de "rescate" del primer periodo, tomo dos fragmentos de informes de viaje que corresponden a los trabajos de Carlos Vega en 1964 (Chaco y Formosa) y Ana María Locatelli de Pérgamo en 1968 (Chaco).

En 1964 se observan ciertas dificultades para trabajar en lugares tan remotos como la "selva formoseña", dejando explícita la necesidad de persistir en la tarea de registro debido a la "amenaza de desaparición" de las culturas y sus expresiones musicales:

> En general las circunstancias son adversas, pero los materiales musicales son tan interesantes y es tan grande la amenaza de su desaparición, que debemos insistir aún en condiciones desfavorables principalmente debidas a la crisis general del indio (Informe de Viaje de Estudios Nº 68, Carlos Vega, 1964, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

La fuerte creencia de una posible "pérdida" de la cultura y la música debido a los procesos de urbanización y modernización fortaleció la idea de las "culturas amenazadas" y en crisis.

En 1968 se evidencia la postura académica y la necesidad de obtener registros que se centraran en un estado de "pureza" y "autenticidad", formando colecciones destinadas al "rescate" de elementos y prácticas culturales "amenazadas por el avance de la civilización":

"Motivó este viaje la necesidad de recoger y salvar para el futuro la música de los aborígenes argentinos que hoy más que nunca están en pleno proceso de aculturación y desintegración" (Informe de Viaje Nº 84, Ana María Locatelli de Pérgamo, 1968, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

En esta lógica del "rescate" me interesa destacar la valoración del registro sonoro en términos cuantitativos y, como consecuencia de este, la escasez -o incluso ausencia- de información del contexto en torno a esas expresiones musicales[4]. En este sentido, las formas de clasificación de las expresiones musicales en los sesenta difícilmente reflejaban las particularidades de las cosmovisiones de los pueblos que, tal como dice Ruiz (2023), van más allá de lo sonoro. Por el contrario, y siguiendo el paradigma epistemológico de la musicología comparada, la prioridad fue el registro sonoro en cantidades para su posterior análisis y clasificación. El estudio comparativo de las músicas como sistema dejó de lado el contexto en el que se desarrollaban dichas expresiones, paradigma que posteriormente se sintetizaría en el estudio de las músicas como cultura (Ruiz 2023). Esta forma de asentar la información de las expresiones musicales en términos cuantitativos, sumado a la sobrevaloración de la música criolla en relación con las indígenas reflejan, en términos de Stoler (2010), una política colonial de un archivo orientado a la acumulación y clasificación de datos.

En el siguiente registro del mismo Informe de Viaje Nº 84 se observa esta tendencia:

> Con los tobas de Presidente Roque Sáenz Peña, establecidos en el Barrio Nam Qom el resultado fue altamente satisfactorio. En sólo cuatro sesiones de grabación recogimos 99 (noventa y nueve) melodías: ejecutadas en "Nbiké" -violín de una sola cuerda- canto y maraca, canto y caja y canto a capella (Informe de Viaje Nº 84, Ana María Locatelli de Pérgamo, 1968, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

Tal como mencioné, a la gran cantidad de registros sonoros que se generaron en esta década se contrapone la escasa información asentada sobre los sentidos que estos poseen al interior de los pueblos indígenas. Este tratamiento de las expresiones sonoras que cuantifica, descontextualiza y clasifica, fija una expresión sonora a un registro en sí mismo y lo cosifica en tanto objeto (García 2023b).

Para el caso del pueblo qom y otros pueblos de la misma región chaqueña (Wichi, Moqoit y Pilagá), la necesidad de "rescate" se fundamentaba en el significativo avance de las Iglesias evangélicas y pentecostales que se expande en 1945 y configura otro elemento importante de análisis de esta lógica de rescate que venimos explicitando.

De acuerdo con lo expuesto en mi tesis de maestría (Haddad 2020), la labor misionera impulsó una reformulación de los rituales indígenas para adecuarlos al ámbito eclesiástico (Ruiz y Citro 2002 en Haddad 2020), motivo por el cual el culto se entiende como una reelaboración de la religiosidad evangélica a partir de la cosmovisión previa de los grupos y de ciertas prácticas culturales tradicionales relacionadas especialmente con el chamanismo.

En el siguiente informe, Carlos Vega (1964) utiliza palabras como "hechicero" o "mágico" para referirse al líder religioso o pastor y al culto, respectivamente:

> Esa misma mañana sorprendimos una ceremonia cristiano-indígena de caracteres totalmente desconocidos por nosotros y hasta -creemos- sin literatura o bibliografía: se trata de una "petición de poderes mágicos" y actuaban en el interior de un amplio rancho hasta veinticinco tobas conducidos por un hechicero, todos danzando individualmente durante horas, al son de un coro nutrido y afiatado que cantaba melodías europeas piadosas (Informe de Viaje de Estudios Nº 68, Carlos Vega, 1964, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

Aquello "desconocido" por Vega fue cobrando otros sentidos en los sucesivos viajes. En 1967, Irma Ruiz y Ángel Jorge Novati, en el viaje a Salta y Formosa, remarcaron el proceso de "aculturación por el contacto con un grupo especializado de otra población (misioneros)". Y con ello advertían un "lamentable fenómeno: la desaparición de las expresiones musicales propias de estos grupos de aborígenes. Con ellos desaparecen las ceremonias y las danzas" (Informe de Viaje de Estudios Nº 77, Ángel Jorge Novati e Irma Ruiz, 1967, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

La fundación de una iglesia propia en el ámbito indígena argentino se debió a una concepción pentecostal que establece una comunicación con "poderes extrahumanos" y a una reelaboración desde la cosmovisión del pueblo qom (Haddad 2020). Para fines de la década de 1960, los procesos de transformación de las músicas "tradicionales y/o rituales" qom estaban asociados a las categorías de "desintegración, aculturación, sustitución y/o desaparición".

Veremos que en informes de los años noventa esos procesos estarían referenciados como "cambio musical".

Otro documento textual que permite reconstruir y analizar las formas de asentar la información en cada periodo es el Libro de registros o Registro de melodías. En este documento se distribuye la información en 10 columnas referidas a: Nº de registro, Especie, Localidad, Ejecutante (nombre, edad, nacido en y clase social), Medio de Expresión y Notas.

En el Viaje Nº 68, ya citado, Carlos Vega, Jorge Novati y Óscar Díaz recogieron 52 melodías en cintas magnetofónicas. Bajo la categoría de "especie" incluyeron únicamente las canciones o danzas. Con el rótulo "modo de expresión" detallaron si se trataba de un canto, un coro, o si las voces estaban acompañadas por algún instrumento -sonajero o el sonido de una botella- y además los toques del "laúd rústico". Bajo la categoría de "ejecutantes" asentaron la información de los interlocutores, incluyendo el nombre, edad, "nacido en y clase social o tribu".

Como mencionaba en el análisis de los Informes de Viaje, esta forma de clasificación, donde ciertas prácticas se agrupan de forma genérica omitiendo información necesaria para comprender los sentidos que adquieren en estos contextos, revela las lógicas hegemónicas de ordenamiento (Stoler 2010), invisibilizando el universo de sentido y valor indígena (Crespo 2005, 2020, 2023). Tal es el caso de una danza registrada, en ese mismo viaje, cuyos únicos datos remiten a una voz masculina, su edad (33 años), su nombre (Héctor Marco) y el lugar de recolección (Resistencia, Chaco). O del toque del *nvique* o laúd rústico clasificado como "especie: canción, ejecutado por Román Maidana de 16 años", también en la ciudad de Resistencia, sin ninguna nota adicional sobre las características del registro.

A partir de la década de 1970, debido a los cambios de paradigma de la disciplina etnomusicológica, se emplean otras denominaciones ligadas a los contextos de uso de las prácticas que amplían los sentidos de las expresiones sonoro-musicales. Según Ruiz (1985), el uso del método fenomenológico en esta década funcionó para comprender las cosmovisiones y universos sonoros de cada pueblo indígena. Esto produjo que las manifestaciones musicales adquirieran mayor sentido y significación, complementando los aportes históricos y el análisis musical con la perspectiva *emic*/*etic*.

A partir de 1971 se observa en la documentación textual de Registros de especies una sustitución de la categoría genérica "especie" por "denominación" para nombrar un canto vinculado a los contextos de uso. De esta forma, la categoría "canción" es reemplazada por "canto para recordar a alguien", "canto para tambor sentado" y/o "canto para terapia chamánica". Esto marca un punto clave, aunque aún preliminar, en la identificación de las prácticas musicales como parte de un contexto sociocultural específico y vinculado a los usos que tienen las músicas para este pueblo.

En este marco, es interesante observar cómo, a lo largo de los viajes, la forma de denominar al pueblo qom en este registro también ha ido variando.

Entre 1964 y 1966 los investigadores utilizaban la categoría de "clase social: toba". En 1968, y hasta 1971, se empleó la categoría "tribu"; pero es a partir de los registros de 1972 y hasta la década de 1990 que comenzaron a clasificarlos con el rótulo de "etnia". Como señala Briones (1998), las categorías utilizadas para nombrar a los pueblos indígenas no son neutras, más bien responden a procesos más amplios y a marcos sociopolíticos e ideológicos específicos. El uso cambiante en la forma de asentar la información en el libro de melodías refleja transformaciones en los modos de representación académica y estatal de la alteridad indígena y el desplazamiento en las formas de comprender la diferencia cultural en contextos históricos determinados.

Los "cambios musicales" en los registros de la década de 1990

En los cinco viajes realizados durante la década de 1990 por las investigadoras Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini se observa que, a pesar de una permanencia de la lógica de "rescate", se incorpora el estudio de los "cambios musicales" a partir de las músicas evangélicas y de la participación de jóvenes qom en grupos de música folklórica.

La continuidad de una matriz de "pervivencia y desaparición" de las músicas tradicionales qom se fundamentó en un imaginario en el que las comunidades "rurales y/o aisladas conservaban más sus prácticas culturales" que aquellas que tenían un mayor contacto con "la sociedad nacional":

> …el menor grado de integración de los tobas a la sociedad nacional (en contraste con Buenos Aires) permitiría encontrar mayores elementos de pervivencia de música 'tradicional', tanto dentro de la Iglesia Evangélica Unida, como en repertorios ajenos a ella (Viaje Nº 154, Chaco, 1993/1994, Elisabeth Roig, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

Esto se dio en un marco más amplio de políticas neoliberales que promovieron nuevas formas de patrimonialización y valorización de la diversidad cultural, aunque sin cuestionar las relaciones históricas de desigualdad. A pesar de un "reconocimiento de la diversidad cultural", las acciones y discursos mantenían a los pueblos indígenas como sujetos externos respecto de la "sociedad nacional".

Por otro lado, la incorporación del estudio de los procesos de los "cambios musicales" agregó un nuevo objeto producido por la convivencia de las "músicas tradicionales" con las músicas folklóricas y la participación de las comunidades en el culto evangélico: "Estudiar el cambio musical en relación con los cambios socioculturales y su significación para los miembros de la comunidad" (Informe de Viajes Nº 154, 1993/1994 y profundizados en el Nº 163, 1996. Elisabeth Roig, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

En este sentido, uno de los objetivos principales de ese mismo viaje fue "…el estudio de la música del culto pentecostal de la Iglesia Evangélica Unida sin desatender otras manifestaciones no rituales y de la vida cotidiana" (Informe de Viajes Nº 154, 1993/1994, Elisabeth Roig, Archivo de Músicas de Tradición Oral, INM).

A la lógica de "rescate" de culturas amenazadas le sigue un periodo cuyo interés se desplazó al "cambio musical" y transformaciones de las músicas por influencias folklóricas y evangélicas. Sin embargo, hay una preocupación que atraviesa ambos periodos y que remite a la continuidad de las expresiones musicales "tradicionales, rituales y/o antiguas" qom.

Estos archivos institucionales, y todas las categorías analizadas hasta aquí, lejos de ser neutrales, producen y regulan qué puede/debe ser conservado, escuchado y documentado sobre las culturas alterizadas y subalternizadas.

Entre dos y cuatro décadas después de estos viajes institucionales, llevé a cabo un trabajo colaborativo. A continuación desarrollo las inquietudes iniciales, el proceso de registro sonoro y la forma en que fuimos realizando el trabajo en colaboración en una extensa región del Impenetrable chaqueño en la zona del Interfluvio Teuco-Bermejito y algunos barrios ubicados en el centro-norte de la Provincia del Chaco.

Trabajo de Registro Sonoro en Colaboración

En el año 2008 me encontraba haciendo trabajo de campo en un barrio qom de la Provincia de Buenos Aires, donde conocí a un músico y artesano, *Shiñet* Maidana, oriundo de un barrio qom de Roque Sáenz Peña, Chaco; y a una maestra bilingüe qom, Amada Farías de El Colchón, un paraje rural de la región de El Impenetrable chaqueño, ambos de visita en Buenos Aires participando de un festival en el barrio qom de Derqui. En conversaciones informales que íbamos entablando aparecían preocupaciones e intereses muy marcados respecto a la vigencia de lo que denominaban las "músicas antiguas" en las nuevas generaciones. El principal deseo consistía en realizar un registro sonoro a los ancianos qom del Chaco, ya que para *Shiñet* y Amada era el lugar donde "están los saberes antiguos" y por ende aquellas músicas. Tal como señalé en la presentación de este artículo y en mi tesis de maestría (Haddad 2020), la categoría músicas antiguas refiere a formas de cantar y/o tocar determinados instrumentos musicales y/o rituales como el *nvique*, los sonajeros de calabaza, los cantos de cuna, algunos cantos-danza, entre otros. Esta construcción de un repertorio musical no occidental se complementa con los discursos muy arraigados de ancianos y adultos sobre la "posible pérdida de esta música" en niñas, niños y jóvenes qom.

En este apartado voy a presentar tres aspectos centrales del trabajo colaborativo. En primer lugar, el contexto en el cual se desarrolló el trabajo de campo, ya que nos ayuda a comprender y problematizar la categoría nativa de "músicas antiguas". En segundo lugar, las decisiones teórico- metodológicas que fuimos tomando y la construcción colaborativa del *corpus* musical que implicó la incorporación de las músicas contemporáneas. Y, por último, el análisis de los procesos de memoria a partir de los registros de las expresiones musicales antiguas. Veremos entonces cómo el territorio del monte aparece como un soporte de memorias que nos permitió acceder a experiencias históricas que las personas mayores transmitían en sus relatos cuestionando ideas o creencias respecto a la "posible pérdida de estas expresiones musicales".

El trabajo de campo se desarrolló principalmente en la zona del Interfluvio Teuco-Bermejito ubicada en El Impenetrable chaqueño entre los ríos Teuco y Bermejito, en las localidades y parajes de El Espinillo, El Colchón y Pampa Argentina, Villa Río Bermejito, Lapelole y Víbora Blanca. Asimismo, realizamos algunos registros en barrios qom de la ciudad de Juan José Castelli, principal centro urbano del norte chaqueño y conocida como la "puerta de acceso a El Impenetrable" y en Roque Sáenz Peña donde vivían familiares de *Shiñet*.

Es importante resaltar algunos aspectos de la zona del Interfluvio como un foco histórico de conflictos territoriales. En el año 1999, y en el marco de las mencionadas políticas neoliberales, el Estado provincial otorgó el Título Comunitario de 150.000 ha al pueblo qom, que implicó un proceso de "relocalización territorial" de las familias criollas allí asentadas, profundizando conflictos entre familias indígenas y criollas[5] (Balazote 2002). Sumado a esto, la explotación del monte por parte de empresas madereras, el avance de la frontera agrícola, los monocultivos y los desmontes evidenciaron un escenario que constituyó los fundamentos principales para la sanción de la Ley Nacional de Bosques Nativos[6] (Ley 26.331) en el año 2007. En la Provincia del Chaco, el Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos (OTBN) fue aprobado mediante la Ley 1.762 en el año 2009 (antes Ley 6.409) e implicó la planificación del uso del suelo y la protección de los ecosistemas a partir de distintas categorías según el valor de conservación (Schmidt y Castilla 2024). La zona del Interfluvio Teuco-Bermejito se encontraba entre los valores más altos de conservación.

En este marco, el registro de las músicas antiguas cobró una significativa importancia en tanto implicaba poner en valor las memorias musicales de un monte en pleno proceso de transformación, objeto de nuevas políticas de conservación, regulaciones y gestión por su uso y control. Si bien el trabajo de registro no surgió como respuesta directa a estos conflictos, las voces de ancianos y mujeres permitían reconstruir otras formas de relación con ese territorio. En este sentido, la categoría nativa de músicas antiguas estuvo interpelada por procesos más amplios de exaltación de la pertenencia étnica, donde lo "auténticamente qom", además de implicar el no contacto con otras músicas, marcaba la pertenencia étnica al pueblo, delimitando las fronteras entre los indígenas y los *doqshe* -no indígenas- en medio de esta coyuntura de conflictos y transformaciones territoriales. Este recorte se relacionó específicamente con demarcar su pertenencia indígena en una coyuntura de cambios que repercutían en sus formas de vida.

En el proceso de registro conocimos ancianos músicos, otros fabricantes de instrumentos, cantoras, chamanes, mujeres más jóvenes, todos considerados, para este pueblo, referentes y portadores de aquellos saberes "auténticos" de la cultura qom. Si bien algunos se encontraban viviendo en barrios semiurbanos producto de migraciones de zonas rurales, sus familias pertenecían a la zona del Interfluvio Teuco-Bermejito. Samuel Acosta, músico y constructor de *nvique* del barrio *Nocaayí* de Juan José Castelli; Marcelino González López, músico del barrio *Curishí* de la misma localidad; Antonia López, abuela cantora, de Roque Sáenz Peña; Silverio Cándido Gómez, músico y constructor de *nvique* de Roque Sáenz Peña; Lorenzo García, *pioxonac* o chamán, del Paraje Pampa Argentina, entre otros. Todos los registros brindados se relacionaban principalmente con la naturaleza, con el entorno del monte, eran evocaciones y memorias de esos territorios, sonidos que ellos reconocían como "los más antiguos": el Carau, el Chajá, el Mono, la Iguana, el Asno, algunos toques imitativos de las aves y animales que habitan -o en algunos casos habitaban- el monte. Asimismo, hemos registrado cantos y toques relacionados con los vínculos afectivos entre las personas como cantos de cuna, lamentos amorosos, añoranzas. También algunos cantos de *pioxonac* (chamán) -nombre con el que designan a los cantos utilizados por chamanes en sus prácticas terapéuticas y/o de sanación-, un toque de *nvique* de mujer, que despertó mucho interés ya que este instrumento solía ser de uso exclusivo

masculino; y algunos cantos-danza. Hasta aquí vimos el contexto en el cual se desarrolló este trabajo de campo ampliando la comprensión de la categoría nativa de "músicas antiguas".

El segundo punto que me interesa desarrollar son las decisiones teórico-metodológicas que nos involucraron de manera colaborativa. Cabe destacar que estas surgieron a partir de un diálogo constante en torno a diversos aspectos del proceso. Entre ellos, la selección de las grabaciones que integrarían el *corpus*, la definición del formato y la difusión del material, así como también la elección del título que finalmente tendría este trabajo de registros sonoros.

En el transcurso del viaje, mientras registrábamos las músicas antiguas decidimos incluir otras expresiones sonoras: las músicas contemporáneas qom. Estas revelaban las influencias folklóricas y nos permitían comprender de manera más amplia las memorias, las continuidades y las transformaciones de las expresiones musicales qom[7]. Esta selección evidenció una construcción identitaria que al mismo tiempo que incluía unas músicas -antiguas y contemporáneas- dejaba afuera principalmente las expresiones musicales religiosas, expresando otro "régimen de poder-saber" (Stoler 2010).

Es importante remarcar que esta delimitación no desconoció la relevancia de los procesos de identificación de la música evangélica ni los contextos en los que dichas expresiones adquirían sentido; por el contrario, respondió a una decisión teórico-metodológica orientada al trabajo con el *corpus* específico señalado: músicas antiguas y la incorporación de las contemporáneas -no religiosas-.

Con respecto al formato del trabajo, decidimos materializar los registros en un CD, porque permitiría la escucha en radios comunitarias, favoreciendo la recirculación de las "músicas antiguas" en distintos parajes y localidades[8]. Si bien priorizamos que cada persona que participó escuchara su grabación y se quedara con el CD, luego de intercambios y distintos puntos de vista, llegamos a la conclusión de que estas nuevas formas de difusión de las expresiones musicales a través de los medios de comunicación indígena nos permitían pensar el registro sonoro como espacios que podían favorecer la continuidad y valorización de estas prácticas musicales en diálogo con la divulgación y la enseñanza (Fargion 2009 citado en García 2023a). Esto abriría, tiempo después, nuevos campos de estudio y trabajo como la creación de otros materiales[9].

A partir de diálogos y decisiones en conjunto, organizamos el material seleccionado en el CD de manera tal que primero se escucharan los cantos y toques referidos a la naturaleza y luego los que involucraban vínculos humanos como cantos de cuna, lamentos, añoranzas de amor, etc.

Si bien el trabajo estaba destinado a la valorización de las músicas antiguas dentro de las distintas generaciones qom, pensamos que el material también podía ser escuchado por *doqshe* -no indígenas-. Aunque no exentos de tensiones y contradicciones, decidimos incorporar mi locución en castellano contextualizando algunos registros, características, intérpretes, lugares, situaciones de ejecución y significados atribuidos por la gente. Estos podrían facilitar la comprensión de los contextos de las músicas para un público no familiarizado con la cultura, y permitiría además que el material sonoro circulara en ámbitos educativos de enseñanza musical, tal como mencioné antes.

El CD, entonces, quedó conformado por una gran cantidad de registros sonoros pertenecientes a las "músicas antiguas", antecedidos algunos por locuciones en castellano y otros por sonidos del propio monte como pájaros, vientos, lluvias.

Con respecto a las músicas contemporáneas incorporadas, estas fueron grababas en un segundo viaje de campo, composiciones originales de *Shiñet* que remitían a la Primavera (*Nahuoxo*), a las mujeres (*So Alpi*) y a la miel rubiecita (*Qo'oylala*), precedidas por un relato alusivo en la voz de Amada. Estas letras de las canciones originales también ponían en valor aspectos de la cultura como la importancia de la primavera y el lapacho en flor, la miel rubiecita, de difícil acceso a causa de los desmontes, y el lugar de las mujeres dentro de cada comunidad.

El título del CD fue algo controversial y es parte de lo que me interesa problematizar: "*Lalac na Qom. El canto Qom. Rescatando el legado cultural Toba/Qom*"[10] (2010). El "rescate del legado cultural" remite inmediatamente a la perspectiva cosificante, recopilatoria y folklorizante con la que se realizaron tempranamente gran parte de los registros a lo largo de la historia. Sin embargo, es el modo en que los principales referentes de mi etnografía, *Shiñet* y Amada, expresaron su necesidad y deseo de verlo plasmado en la edición. Prioricé en su momento destacar la voz nativa, asumiendo las tensiones epistemológicas de tal acción, que al mismo tiempo que reforzaban visiones esencialistas de un pasado musical, invisibilizaban las músicas contemporáneas que también incorporamos al material y que formaban

parte del entramado musical en el que participaban los grupos qom.

El monte como soporte de memoria

El último aspecto del trabajo colaborativo que desarrollo en este apartado se centra en el análisis de los procesos de memoria que emergen a partir de las expresiones musicales registradas. Aunque el análisis se focaliza principalmente en las músicas antiguas compartidas por ancianos, también se incluye una breve consideración de las músicas contemporáneas, ya que nos permiten comprender continuidades y transformaciones de las memorias musicales en el presente.

Durante el registro de las músicas pudimos advertir que tocar un instrumento y/o entonar un canto antiguo removió imágenes almacenadas en la memoria afectiva y territorial. En el contexto del Interfluvio Teuco-Bermejito, mientras el Estado nacional reconocía el monte como un espacio a proteger a partir de la Ley de Bosques Nativos (2007) y del Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos (2009), planificaba el uso del suelo, la protección y conservación de los ecosistemas a nivel provincial en Chaco, los ancianos evocaban memorias de sus historias construidas en ese monte referidas a lugares, encuentros, aves, formas de trabajo. Lo que nos permitió acceder a experiencias históricas en ese territorio a través de las "músicas antiguas" y contemporáneas.

En este marco, entender las prácticas musicales como lugares de convergencia entre memoria y pertenencia a un grupo habilitó modos de transmisión que involucraron el cuerpo, la afectividad y las memorias del monte. Además de documentar las músicas antiguas, se actualizó un saber en el que el cuerpo, la oralidad y el proceso de recordar fueron fundamentales. En este sentido, no se obtuvo grabación alguna sin un espacio para traer al presente las memorias musicales. Diana Taylor (2016 [2003]) nos permite pensar este registro colaborativo como un diálogo y tensión entre la forma de concebir el archivo -como soportes materiales que fijan las expresiones musicales- y lo que ella denomina "repertorio", que se encarna en los cuerpos, las voces y las prácticas comunitarias qom a través de las *performances*.

En cada relato de ancianos apareció la transmisión intergeneracional de las músicas donde se actualizaron los saberes de otros ancianos, de quienes ellos aprendieron a tocar y/o cantar.

A continuación, expongo algunos testimonios que reflejan esa transmisión.

Un músico relató que, tras la muerte de su padre, cuando tenía catorce años, quedó al cuidado de su tío, de quien aprendió a tocar el instrumento "escuchándolo". Esta práctica la realizaba cada mañana antes de su jornada laboral en la cosecha de algodón y a la cual accedía caminando largas distancias en el monte, en el año 1964 aproximadamente (Entrevista a un anciano de Juan José Castelli, 2010). Estas experiencias laborales marcaron la vida de los qom en múltiples sentidos: disciplinamiento, migraciones, relaciones de trabajo capitalistas, y forman parte de las trayectorias de vida de los grupos qom.

En un barrio de Roque Saénz Peña, Silverio Cándido Gómez habló del aprendizaje de estas músicas, remarcando el rol que tuvo su abuelo con el *nvique*, y recordó la importancia del instrumento en la construcción de la identidad étnica del pueblo qom, en tanto es "la música de su gente". En la misma localidad, tres mujeres de distintas generaciones entonaron cantos de cuna aprendidos de sus abuelas y hermanas. Por su parte, Marcelino González manifestó haber aprendido muchos cantos y toques de su abuelo, pero no recordaba cómo tocarlos, pues carecía del instrumento debido a las dificultades para conseguir la materia prima para su construcción.

En cada testimonio se observa cómo las músicas circulan desde una práctica compartida donde la observación, la escucha, la imitación y la transmisión hacen que el conocimiento se incorpore y se actualice en esta misma práctica.

En el barrio *Nocaayi*, Samuel Acosta manifestó que tocar esta música antigua hacía "traer al presente el recuerdo de sus antepasados". Los efectos de revincularse con este repertorio hicieron que afloraran recuerdos de la juventud vinculados principalmente a los amores, ya que el sonido del *nvique* está relacionado con la atracción de la persona amada. Las memorias, entonces, se sostienen en narrativas y hábitos cotidianos a través de *performance*s más o menos ritualizadas de los cuerpos (Connerton 1993). Tocar un instrumento y/o cantar implica, por lo tanto, reconstruir experiencias trayendo al presente las memorias musicales vinculadas con otros modos de habitar el monte y la vida cotidiana actual.

El *pioxonac* Lorenzo Díaz reflexionó sobre el paso del tiempo y ese péndulo entre el pasado y el presente: "Esos pensamientos, esos cantos, no se fueron de mí, y son los que ustedes buscan, pensamientos de aquel entonces, de donde nosotros veníamos, de hace mucho tiempo" (Entrevista al *pioxonac* -chamán- Lorenzo García, Pampa Argentina, 2010).

De lo expuesto notamos que las melodías, los relatos y los recuerdos siguen apareciendo, pero lo que parece haberse modificado son las formas de circulación y de transmisión de estas músicas.

Por otra parte, y como mencioné antes, las canciones originales en tanto nuevas creaciones marcaban, por un lado, cambios y transformaciones de las músicas con la incorporación de instrumentos y géneros folklóricos como el huayno; y, por otro lado, una continuidad de las memorias vinculadas con el territorio. En sus letras se observan aspectos de la cultura que fueron transmitidos por sus abuelos, como la prodigalidad de la primavera y la importancia de la miel del monte, el uso de instrumentos como el *nvique* y la lengua qom. Por lo tanto, estas nuevas creaciones musicales también forman parte de las memorias del pueblo qom al igual que las músicas antiguas.

Esto nos permite reflexionar sobre la continuidad y transformación de estas expresiones sonoras a lo largo del tiempo, desde aquellos registros del INM hasta los que conforman el trabajo colaborativo que incluye también las expresiones musicales más actuales.

En este *corpus* multidialógico, podemos observar las capas de memoria que aparecen entre ambas formas de registro sonoros, aunque estén separados por el tiempo y por lógicas muy distintas. Aspectos como la procedencia de las distintas fuentes, las formas de registro, las voces de investigadores del pasado y las de interlocutores más actuales se enlazan interrelacionándose. En el proceso de registro se recuerda y ese acto de la memoria se complementa con el dato histórico de fuentes escritas y registros sonoros que dialogan con la historia oral (Schwarzstein 2002 citado en Ramos et al. 2016). Podemos decir que la continuidad de las memorias musicales no se expresa únicamente en la preservación de lo antiguo, sino también en la creación de la nuevas músicas y composiciones que articulan elementos antiguos y contemporáneos. Advertimos también que traer al presente las memorias sonoras del pasado implica un compromiso con las memorias territoriales.

Reflexiones Finales

En este análisis sobre registros sonoros institucionales del INM y registros colaborativos del pueblo qom pudimos observar que ambas formas de gestionar y preservar las expresiones musicales son espacios donde se ponen en juego distintos regímenes de poder-saber (Crespo 2023; Stoler 2010). A partir de analizar las categorías y las formas de representación mediante las cuales las expresiones musicales del pueblo qom fueron registradas, documentadas y clasificadas en ambos casos, resulta evidente mencionar que los registros institucionales representan las expresiones musicales como objetos de documentación patrimonial, ordenados, jerarquizados e interpretados bajo lógicas institucionales. Y, por otro lado, que los registros colaborativos se presentan como expresiones vinculadas a las memorias, a los territorios y a las formas de vida y transmisión intergeneracional de las músicas. Mientras los registros del INM se inscriben en una lógica institucional de rescate de expresiones "amenazadas por la desaparición", la experiencia más reciente se inscribe en un marco de colaboración en el que ese "*legado musical Qom*" -citando el título del CD- se articula con las memorias y con las músicas contemporáneas de los propios actores. A su vez, ese marco de colaboración reconoce la agencia de los propios actores qom al incluir aquellas músicas contemporáneas; de esta forma, sus intervenciones y decisiones sobre el trabajo ampliaron los sentidos y significados del registro. Así, aunque las posiciones desde las cuales se han tomado los registros y los sentidos atribuidos son diferentes, en ambos casos el registro establece un vínculo con la temporalidad entre el pasado y el presente que merece ser analizado en futuros trabajos.

A lo largo del escrito se evidenció cómo las memorias musicales no permanecen fijas en soportes materiales, sino que se actualizan en la práctica, en la transmisión intergeneracional y en la *performance* corporal. De este modo, las músicas antiguas -sean cantos de cuna, toques de *nvique* o cantos chamánicos- remiten al pasado y, al mismo tiempo, forman parte del presente, permitiendo una continuidad y reactualización de un repertorio (Taylor 2016 [2003]).

Asimismo, evidenciamos cómo a partir de la categoría nativa de *músicas antiguas* las memorias de los ancianos remitían a sus experiencias en el monte, como trabajador subordinado dentro del sistema capitalista a partir del siglo XX, los vínculos familiares, los conocimientos de animales y las formas de transmisión y aprendizaje de dichas músicas. El monte se presenta entonces como un soporte de memorias musicales que nos permitió acceder a experiencias históricas y culturales de los ancianos. Un monte objeto de transformaciones, redefiniciones y tensiones por conflictos territoriales. A partir de la incorporación de las músicas contemporáneas, dimos cuenta de que las continuidades de las músicas

se expresan también a través de procesos creativos y de resignificación de las expresiones musicales más antiguas.

El desafío para la etnomusicología y la antropología radica en reconocer las tensiones que atraviesan estas expresiones musicales y, al mismo tiempo, habilitar metodologías que profundicen la co-construcción de saberes.

Resulta necesario a futuro pensar cómo estos procesos de registro, circulación y uso comunitario de los archivos y registros sonoros podrán sostenerse y reinventarse en contextos de acelerados cambios tecnológicos y cómo políticamente se pueden generar archivos que atiendan a las demandas y perspectivas de los propios pueblos indígenas.

Agradecimientos: A los referentes del pueblo qom Mauricio Maidana, Samuel Acosta, Silverio González y Cándido López por compartir conmigo la sabiduría de su pueblo. A mi directora de tesis doctoral, Dra. Carolina Crespo, por acompañar el proceso en todo momento. Al director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Mag. Hernán Vázquez, por su generosidad y permitirme desarrollar mi investigación con el patrimonio sonoro del Instituto. Al etnomusicólogo Valentín Mansilla por el trabajo conjunto sobre escuchas colectivas de registros sonoros etnográficos en Chaco y por las reflexiones sobre los archivos. Agradezco a los y las evaluadore/as por sus comentarios, sugerencias y el tiempo dedicado para enriquecer este artículo.

Referencias Citadas

Adduci Spina, E. 2024. Entre el archivo y el archivista. Reconstrucción y gestión del archivo sonoro de Carlos Vega. *Clang* 10. *https://doi.org/10.24215/25249215e046*

Andermann, J. y A. Fernández Bravo 2003. Objetos entre tiempos. Coleccionismo, soberanía y saberes del margen en el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico. *Margens* 4:28-37.

Balazote, A.O. 2002. Reasentamiento forzoso de población y regularización territorial en el Interfluvio Teuco-Bermejito (Provincia de Chaco). *Cuadernos de Antropología Social* 16:165-184.

Briones, C. 1998. *La Alteridad del "Cuarto Mundo": Una Deconstrucción Antropológica de la Diferencia*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.

Connerton, P. 1993. *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Cambridge.

Crespo, C. 2005. Qué pertenece a quién: procesos de patrimonialización y pueblos originarios en Patagonia. *Cuadernos de Antropología Social* 21:133-149.

Crespo, C. 2020. Hacerse desde los fragmentos. Desplazamientos conceptuales y de sentido sobre las colecciones de expresiones, espacios y ancestros indígenas. En *Memorias Fragmentadas en Contexto de Lucha*, compilado por A.M. Ramos y M.E. Rodríguez, pp. 67-95. Teseo, Buenos Aires.

Crespo, C. 2023. El latir de los archivos: reflexiones sobre memorias mapuches, tempos y temporalidades en los archivos estatales de Chubut. *Corpus. Archivos Virtuales de la Alteridad Americana 13* (1). *https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.6440*

García, M.Á. 2023a. Introducción. El archivo: entre la polisemia y la virtualidad. En *Los Archivos de las (Etno)musicologías. Reflexiones sobre sus Usos, Sentidos y Condición Virtual*, editado por M.Á. García, pp. 47-63. Gebr. Mann Verlag, Berlín.

García, M.Á. 2023b. El archivo sonoro y sus ausencias. En *Los Archivos de las (Etno)musicologías. Reflexiones sobre sus Usos, Sentidos y Condición Virtual*, editado por M.Á. García, pp. 65-77. Gebr. Mann Verlag, Berlín.

Haddad, R. 2020. *Música y Niñez Qom*. Antropofagia. Buenos Aires.

Haddad, M.R., A. Farías y G.C. Shiñet Maidana (comps.) 2023. *Cancionero Lalac na qom. El canto qom*. Instituto de Investigación en Etnomusicología, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Locatelli de Pérgamo, A.M., H. Goyena, A.M. Job de Brusa, D.E. Santana de Kiguel y M.E. Rey 2000. Música aborigen. *Música Tradicinal Argentina Aborigen-Criolla*, pp. 9-31. Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires.

Ramos, A., C. Crespo y M.A. Tozzini 2016. En busca de recuerdos ¿perdidos? Mapeando memorias, silencios y poder. En *Memorias en Lucha: Recuerdos y Silencios en Contextos de Subordinación y Alteridad*, compilado por A.M. Ramos, C. Crespo y M.A. Tozzini, pp. 13-49. Universidad Nacional de Río Negro. Aperturas, Sociales, Viedma.

Rappaport, J. 2018. Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica. En *Prácticas Otras de Conocimiento(s): Entre Crisis, Entre Guerras*. Tomo I, pp. 323-352. CLACSO, Buenos Aires; Cooperativa Editorial RETOS, San Cristóbal de Las Casas; Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara.

Roig, E. 1992. La música toba urbana contemporánea: aproximación al tema del cambio musical. *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, pp. 203-208. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Ruiz, I. 1985. Etnomusicología. En *Evolución de las Ciencias en la República Argentina*, Tomo 10: Antropología, pp.179-210. Sociedad Científica Argentina, Buenos Aires.

Ruiz, I. 2023. Historias y reflexiones en torno a un archivo sonoro y sus roles en la investigación etnomusicológica argentina. En *Los Archivos de las (Etno)musicologías. Reflexiones sobre sus Usos, Sentidos y Condición Virtual*, editado por M.Á. García, pp. 47-64. Gebr. Mann Verlag, Berlín.

Schmidt, M.A y M. Castilla 2024. De los ordenamientos a los re-(des)ordenamientos territoriales. Disputas e intereses en conflicto

en la actualización de la zonificación de Bosques Nativos en las provincias de Chaco y Salta. En *Bosques en Disputa. Conflictos y Controversias en Torno a las Políticas de Bosques Nativos en Argentina*, compilado por L. Langbehn y M. Schmidt, pp. 201-236. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.

Stoler, A.L. 2010. Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología* 46 (2):465-496.

Taylor, D. 2016 [2003]. *El Archivo y el Repertorio. El Cuerpo y la Memoria Cultural en las Américas.* Traducido por A. Contreras Castro. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

Vega, C. 2005. La musicología en la Argentina. *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 19:114-119.

Fuentes

Haddad, R., A. Farías y G.C. Shiñet Maidana 2010. *Lalac na qom. Rescatando el legado cultural toba- qom.* [CD] Unión de músicos Independientes. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Ley Argentina Nº 26.331. Presupuestos mínimos de protección ambiental de los bosques nativos. *Boletín Oficial de la República Argentina*, 26 de diciembre de 2007.

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" [Documentos textuales] Informes de Viaje y Libros de Melodía. Viaje Nº 68, 84, 77, 154, 163. Archivo de Música de Tradición Oral, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Notas

1 El pueblo qom forma parte del grupo etnolingüístico guaycurú, que históricamente residía en la parte central y meridional del Gran Chaco. Desde el siglo XVII se documenta la presencia de los qom en registros históricos, en general con el etnónimo "toba". Habitan actualmente el noreste de Argentina, las provincias de Chaco, Formosa, Salta y desde la década de 1990 en adelante cada vez más familias migran a las provincias de Buenos Aires y Santa Fe.

2 Retomo esta categoría nativa de mi tesis de maestría en Antropología Social (FFyL, UBA) donde analicé el vínculo entre las prácticas musicales y la niñez qom.

3 Es importante aclarar que esta selección de 12 viajes fue trabajada junto al etnomusicólogo Valentín Mansilla para el proyecto de Activar/Patrimonio 2023 del Ministerio de Cultura de la Nación. El mismo implicó la escucha colectiva de estos archivos con la gente de las localidades de Roque Sáenz Peña y Juan José Castelli, Chaco.

4 Excede al presente trabajo el abordaje de las tecnologías de grabación utilizadas en cada viaje. En muchos casos la duración del registro no dependía solamente de la decisión del investigador; la misma estaba condicionada por las posibilidades materiales y técnicas del soporte utilizado: fonógrafo, cilindros de cera, cintas, etc., tema que abordaré en futuras investigaciones.

5 Este hecho constituyó la mayor restitución de tierras a los indígenas en propiedad comunitaria en la historia del país (Balazote 2002) no obstante siguieron profundizándose los conflictos territoriales entre comunidades indígenas, familias criollas, empresas madereras, etc.

6 El nombre formal de la Ley de Bosques es "Régimen de Presupuestos Mínimos de Protección Ambiental para el Enriquecimiento, la Restauración, Conservación, Aprovechamiento y Manejo Sostenible de los Bosques Nativos" (Boletín Oficial 26/12/2007 *https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26331-136125)*

7 Esta instancia del trabajo consistió en un segundo viaje en el que grabamos las tres composiciones de *Shiñet* junto a otros músicos qom invitados en un estudio de grabación en Roque Sáenz Peña, Chaco.

8 En referencia a esta temática, es importante mencionar aspectos prácticos como el financiamiento de este tipo de proyectos -en este caso fondos estatales-, la sostenibilidad a largo plazo, aspectos legales como el derecho de autor de los materiales y los modelos de monetización, que si bien todos ellos exceden a este artículo resulta significativo mencionarlos.

9 A pedido de docentes de escuelas interculturales bilingües de la zona de El Impenetrable, editamos un cancionero *Lalac na Qom*, El canto Qom, con las transcripciones, letras y contextos de registro y usos de los cantos antiguos y toques de *nvique*. En el interior del material escrito incluimos un apartado sobre "Los cantos de ayer y hoy", donde aparece el movimiento del Rap Originario como emblema de las nuevas músicas de los jóvenes indígenas. Este material didáctico-pedagógico circula de manera digital y gratuita entre diferentes comunidades educativas indígenas y no indígenas. El Cancionero fue fruto de un proyecto de investigación del área de Músicas de Tradición Oral del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET), ediciones digitales (Haddad et al. 2023). En el siguiente enlace se puede acceder al material descargable: *https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia/espacio-de-ediciones/cancionero-lalac-na-qom-el-canto-qom*

10 Este proyecto recibió la beca grupal del Fondo Nacional de las Artes en el año 2010, organismo autárquico bajo la órbita del entonces Ministerio de Cultura de la Nación, actual Ministerio de Capital Humano. Se puede acceder al trabajo completo en el siguiente enlace: *https://www.youtube.com/watch?v=F0KjUmKRKKk&t=538s* (Haddad et al. 2010).