



Imagen del portal web "En Provincia". 13 de abril. Año 2023. Recuperado de: <https://enprovincia.com.ar/coro-qom-chelaapi-estrena-en-el-cck-su-cuarto-disco-campo-del-cielo>

# **POLITICAS CULTURALES IMPULSADAS POR SUS PROPIOS ACTORES: EL CASO DEL QORO QOM CHELAALAPÍ**

**TESINA DE LA LICENCIATURA EN GESTION Y DESARROLLO CULTURAL**

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC)

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

Resistencia, Chaco

Año 2024

**TESISTA: MATIAS LAUDELINO**

**DIRECTOR: RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis compañeros de toda la carrera, pero en especial, a Julio Ovelar y Araceli Sanabria y colegas que me acompañaron durante toda la carrera y que sin ellos no iba a poder ser posible llegar hasta este lindo momento.

También a mi compañera de facultad, Ana Black, quien amablemente me brindó la conexión con los miembros del coro qom Chelaalapí en el centro cultural Leopoldo Marechal de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco.

A mi director de tesina, Raúl González, quien me asesoró, aconsejó y acompañó durante todo mi proceso.

A todos los miembros del coro qom Chelaalapí de esta generación 2024, y en especial a Daniel Aguirre, Elvio Mansilla, Diego Castro, Griselda Morales, Griselda Gómez y Gómez Héctor, quienes accedieron amablemente a participar de las entrevistas que he realizado, y quienes fueron muy atentos para que pueda hacer mis observaciones en los eventos y los ensayos.

A la universidad Nacional del Nordeste, a la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura y a la Carrera de Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural. Seguido de esto, a sus directivos y cuerpo administrativos quienes me han ayudado muchísimo para poder realizar y presentar mi trabajo.

A mi familia, a mi pareja, a mis amigos y a mis alumnos, quienes siempre me mantuvieron con el entusiasmo firme para poder terminar con una experiencia que no la voy a olvidar y que me enriqueció muchísimo.

**Título:** Políticas culturales impulsadas por sus propios actores: el caso del coro qom Chelaalapí.

**Naturaleza de la tesina:** Investigación teórica- práctica

**Resumen de la propuesta:**

Desde principios de los años 60, las políticas culturales han tenido muchísima relevancia para aquellos movimientos o grupos sociales que han sido invisibilizados —y/o subalternizados—, y, que permitieron fortalecer y revitalizar la autonomía de muchas comunidades y muchos pueblos. Entre estos, las comunidades indígenas tuvieron su rol importante para movilizar su lucha por su identidad, reconocimiento y respeto hacia sus expresiones simbólicas.

Con este trabajo, abordaremos un análisis para poder reflexionar como los actores principales del coro qom podríamos considerarlos como gestores o hacedores culturales desde una perspectiva intercultural. Además, analizaremos desde una mirada crítica a las políticas culturales pensadas desde una continuidad del multiculturalismo. Para ello, dialogaremos con el aporte del trabajo de tesina de Ojeda (2023) y González (2024). Por otro lado, abordaremos la discusión referida a la música indígena - tomando estudios de casos con el aporte de Roig (1996) y Citro et. Al. (2012) - y la “modernización” de su repertorio artístico, pero, a la vez, conservando sus canones tradicionales con la finalidad de poder tener mayor acceso al público masivo de las generaciones actuales.

Nuestra propuesta es que las políticas culturales impulsadas por los miembros del coro deberían considerarse como parte de una gestión “desde abajo” y debería dialogar con las estatales desde espacios más participativos. Así mismo, abrirse y gestionarse desde sus usos y representaciones de los coreutas, en vistas a su capital simbólico como representantes del pueblo qom. Es decir, que sean diseñados y creados por sus propios actores para legitimar lo que realmente desean conservar, transmitir o visibilizar en torno a la categoría denominada “diversidad cultural”.

**Palabras claves:** Políticas culturales - Música indígena – coro Qom - Multiculturalidad - Interculturalidad.

**Tesista:** Matías Laudelino, Técnico en Gestión y Desarrollo Cultural- FADyCC, UNNE.

**Director:** Raúl González, Dr. en Letras (UNNE) y Mg. en Antropología Social y Política (FLACSO). Prof. adjunto de la cátedra “Culturas originarias en el Gran Chaco”- FADyCC, UNNE.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	Pág. 5
Capítulo .....	Pág.15
1.2. El origen de la “Bandada de los Zorzales” y sus prácticas	
1.3. El contacto con otras expresiones musicales.	
1.4. Prácticas y adaptaciones impulsados por sus propios actores.	
Capítulo 2.....	Pág. 27
2.1. Diversidad y políticas culturales: representaciones, significados y discusiones.	
2.2. La música indígena en las políticas culturales.	
2.3. Los hacedores y gestores culturales: algunos aportes de autores.	
2.4. El coro Qom Chelaalapí: Algunos aportes y observaciones.	
Prácticas y representaciones del coro en la actualidad.	
Capítulo 3 .....	Pág. 39
3.1. El papel del Estado en el marco de las políticas culturales: hacia una propuesta de gestión más participativa	
3.2. Las primeras generaciones y el Estado	
3.3. Patrimonio Cultural Inmaterial y Viviente como categoría de intervención estatal	
3.4. Patrimonio Cultural Inmaterial: El estudio de caso en Formosa	
3.5. El patrimonio cultural “viviente” como políticas de Estado	
3.6. Estado como legitimación y reconocimiento	
3.7. Las instituciones gubernamentales y las generaciones actuales	
Conclusiones.....	Pág. 51
Referencias Bibliográficas.....	Pág. 55

## **Introducción**

En el territorio argentino, una de las estrategias que las comunidades indígenas llevaron a cabo —en complejo marco de interlocución con los estados provinciales— para reforzar su identidad colectiva fueron las políticas culturales en torno a las expresiones musicales. Tales fueron los casos en el norte del país, la comunidad “colla” situada en Jujuy, mediante el canto de “copla con caja” cuya intención era la de patrimonializarla, promoviendo su difusión por medio de la participación en espacios de espectáculos creados a lo largo de todo el país. Otro ejemplo lo constituye también la gestión de un capital simbólico ligado a la industria de la producción musical mediante la grabación de un disco por parte de una cantante de la comunidad Qom, llamada Ema Cuañeri, de la ciudad Formosa. (Citro et. Al. 2017). También es el caso, de jóvenes tobas en la provincia de Buenos Aires, que sitúan su creatividad artística gracias al “rap originario”, para diferenciarse de los adultos y fomentar su construcción artística mediante este género musical a fines de reivindicar su identidad (Haddad, 2018). Más allá de la existencia de políticas culturales estatales sobre estas expresiones musicales mencionadas anteriormente por parte de estas comunidades, podría pensarse también que su perfil como “promotores” o “hacedores” culturales constituye un aspecto clave para poder representar su identidad colectiva.

En esta tesina nos proponemos tratar el caso del coro Qom Chelaalapí de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, y sus políticas culturales a partir de sus propios agentes, pero sin dejar de tener en cuenta el marco normativo estatal. Asimismo, El coro Qom Chelaalapí, fundado en la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, por Inés Marquéz en el año 1962, pretendió, como política esencial, a revitalizar y mantener los cánones tradicionales de la música indígena, desarrollando un repertorio configurado por el uso de la lengua indígena (Roig, 1990). En la actualidad, el coro qom continúa ofreciendo sus actividades artísticas. En este sentido, creemos que es de suma importancia poder analizar acciones y prácticas que promueven a partir del enfoque de las políticas culturales para poder contribuir a su desarrollo cultural mencionado más arriba.

Para poder comprender las políticas culturales que el coro lleva a cabo sobre sus expresiones musicales, sus propias representaciones y sentidos, recurrimos a una metodología de investigación con perspectiva etnográfica que incluya la observación

participante respaldadas con entrevistas semi dirigidas para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación.

### **Presentación del tema:**

Uno de los ejemplos de políticas culturales llevadas a cabo, en Argentina, pertenece a la comunidad indígena colla. Según Citro et. Al. (2017), pretendieron patrimonializar el canto de la “copla con caja”, en Jujuy, promoviendo su difusión por medio de la participación en espacios de espectáculos creados a lo largo de todo el país, como también la gestión de un capital simbólico. Sus referentes, integrados por grupos de cantantes, que fueron muy importantes en este tipo de proceso, fueron “La Rodereña, Trueno e Imilla” con su trabajo titulado “Como cuando jóvenes” representando un repertorio característico a lo referido con anterioridad. Paralelamente, las políticas estatales pretendían mostrar estas prácticas artísticas para fomentar la atracción turística en la región de Jujuy debido al tipo de canto exótico que representaban estas comunidades. Sin embargo, estaban quienes intentan enfatizar el carácter de encuentro y afianzamiento de este canto colectivo (Citro et. Al. 2017, p. 183). Podría decirse, que esta situación pone en tensión la articulación de las políticas de Estado y las propias políticas culturales de la comunidad colla.

Otro de los casos es el de la provincia de Formosa. A partir de la década de los 80, la referente Qom “Ema Cuañerí”, basó sus políticas culturales, en difundir y promover a la enseñanza a lo largo de toda su carrera, el canto indígena caracterizado por la utilización de la lengua originaria. Intenta la “recuperación histórica” y “conservación”, según lo dice su Curriculum, dado que se autodefine como “cantautora y docente toba” (Citro et. Al. 2017, p. 189). Tal es así, que mediante su participación en la escuela denominada “Nam Qom”, organizó un coro, e invitó a su discípulo Romualdo Duarte. Éste se abocó a la gestión de producir un disco y de participar en eventos para visibilizar y preservar la identidad indígena.

En este trabajo, hacemos foco en el caso que nos sitúa en la provincia del Chaco y es representado por miembros del coro Qom Chelaalapí. Por lo tanto, nos proponemos analizar las políticas culturales que impulsan los miembros del coro Qom. sus intersecciones, tensiones y diálogos en torno a las políticas estatales.

## **Justificación**

El coro Qom Chelaalapí dio inicios a sus actividades a principios la década de 1960. A lo largo de su trayectoria, y considerando el análisis en el repertorio musical, se trata de un grupo que fue transformando su práctica musical principalmente por la incorporación de melodías evangélicas mediante su conversión al pentecostalismo. Este proceso de cambio socio-religioso se dio entre los tobas de manera general a partir de la década de 1950 (Ceriani y Citro, 2005). Esta incorporación de ritmos cristianos mediante el contacto con la evangelización, fue un proceso que ocasionó cambios en los bagajes característicos de la música que tradicionalmente era considerada representativa de la comunidad qom hasta dichas transformaciones (Roig.1990)

Siguiendo a Roig (1990), y, a lo largo de las tres primeras décadas, desde su fundación en 1962, los integrantes del coro impulsaron sus experiencias por prácticas y acciones que ya podían entenderse, desde nuestra perspectiva, como políticas culturales, operando sobre la difusión de la música indígena en lengua qom. Sin embargo, las migraciones de miembros por necesidades de trabajo, la sucesión de los miembros qom más jóvenes, los contratos estatales que suponían dar participación al coro en eventos, resultando así, verse adjudicados a otro tipo de tareas en espacios o edificios públicos, como las de limpieza, fueron algunos de los hechos que afectaban de alguna forma al desenvolvimiento cultural de este movimiento artístico.

A principios del nuevo siglo XXI, el coro se ve reconocido bajo la ley de “Patrimonio Cultural Viviente”, que fue sancionada por la “Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco”, imponiendo la idea de salvaguardar las expresiones simbólicas que tienen por pertenencia a la cultura indígena desde el contenido de su repertorio, instrumentos musicales que utilizan, y las personalidades que en el capítulo 3 Daremos cuenta de esta ley y como impacto o no en las prácticas musicales del coro y que correlato tuvo en sus representaciones o auto percepciones como hacedores culturales.

## **Antecedentes**

### **El coro Qom Chelaalapí. La música tradicional.**

De acuerdo con Roig (1990), en el evento de la V feria Regional del Libro, llevada a cabo en Alvear, provincia de Corrientes al año 1988, el Coro Toba Chelaalapí incluyó

su participación mediante su exposición artística ante el público. Asimismo, la autora reflexiona acerca del contraste existente entre este coro y la masiva conversión de la Etnia qom a la religión pentecostal, dando lugar a cambios musicales muy importantes por motivo a la adopción de repertorios evangélicos. En contraste, analizaremos a la música indígena y su rol en las políticas culturales en el capítulo 2. Seguido de esto, podremos observar los aportes de los autores que nos lleve a pensar si la música folclórica nacional o la influencia de la religión pentecostal ha sido clave en las transformaciones o producciones de estas expresiones simbólicas, y que impacto generó hacia el pueblo qom. Es decir, si hubo aceptación, o no, sobre los posibles cambios que haya generado en los canones tradicionales del repertorio musical.

Además, la autora señala “La evidencia de un patrimonio musical sincrético implica un proceso de resemantización y de recreación de la música impuesta por la evangelización” (Roig, 1990. P. 71).

### **Historia y políticas culturales**

El coro fue creado en 1962 por iniciativa de la Señora Inés Márquez, quién lo acompañó hasta su fallecimiento en 1978. Como política esencial, la fundadora se comprometió a revitalizar y mantener los cánones tradicionales de la música indígena, que fueron afectadas por los procesos de evangelización. u óptica era esencialista, ya que se interpretaban las transformaciones históricas de la conversión socio-religiosa de los qom como una “pérdida” y no como una verdadera creación cultural que incluyó una compleja articulación de bagajes socio-culturales previos con el evangelismo de raigambre pentecostal (Ceriani y Citro, 2005).

La autora señala, además, preocupación por sus integrantes mediante la disminución de sus miembros “(16 en 1962 a 9 en 1990)” (Roig, 1990 P.72) atribuidos como consecuencia de las migraciones de miembros de la comunidad por buscar trabajo, y la difícil sucesión de miembros jóvenes a esta agrupación.

Siguiendo con Roig (1990), sostuvo que las prácticas del coro Qom, en 1987, se oficializó por la Ley de la Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco, para que puedan difundir su cultura e identidad colectiva. Sin, embargo, en el transcurso de los años 90, en la Secretaría de Cultura de la Provincia del Chaco, se contrataban a los

miembros del coro con cargos administrativos o de limpieza. Asimismo, las políticas estatales pretendían que los coreutas de la comunidad qom no migren a otros trabajos y se les permita contar con la exclusividad para viajes en caso de que se acordaran presentaciones oficiales para el coro. Por ello, las posibilidades de participación en eventos artísticos eran pocas.

Pese a lo anterior, señala la autora, que el coro hace sus presentaciones determinadas por la secretaria en festivales, ferias, actos, colegios y demás espacios institucionales.

La difusión del repertorio que va, desde los cantos tradicionales “no shamánicos” a las canciones de cuna, fueron sometidos a un proceso de hibridación mediante la conversión evangelizadora. En este contexto, no hubo políticas por parte, ni del Estado chaqueño, ni por las comunidades toba para evitar el “riesgo” y “deterioro” que pueda atravesar la música indígena (Roig, 1990). Nuevamente, la perspectiva esencialista que considera las transformaciones como pérdida, se hacía evidente.

Más allá de la perspectiva normativista y esencialista, que considera las "tradiciones indígenas" como inalterables o estáticas, nos proponemos más bien analizar las políticas y representaciones que los propios miembros del coro tienen sobre sus prácticas artísticas y su rol social/comunitario.

### **Marco Conceptual**

#### **Políticas culturales**

Canclini (1986) define a las políticas culturales como el “conjunto de intervenciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden de transformación social.” (p.26).

Las políticas culturales surgen internacionalmente en la segunda mitad del siglo XX, culminada las guerras mundiales y la conformación de los sistemas de las Naciones Unidas, en el marco de la afirmación de los derechos humanos sancionados en 1948, primero, por la Organización de los Estados Americanos, y luego, por la Organización de las Naciones Unidas con Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, y con la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Estos derechos culturales

fueron reafirmados en 1966 en el Pacto Internacional sobre Derechos Civiles y Políticos, y en el Pacto Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales (Bayardo, 2008). Las políticas culturales se inician como políticas de Estados Nacionales, a fin de legitimar, dentro de su territorio, y sus relaciones internacionales, la consolidación referida a la participación del ser humano en la vida cultural. Las mismas, inicialmente, tuvo un enfoque más bien a partir de nociones elitistas y patrimoniales. Esto es, en términos de Canclini (1987), la unidad simbólica caracterizada por una Nación, asociaciones civiles o grupos comunitarios organizados, cuyos actores involucrados se identifican, diferencian e interrelacionan desde adentro, por un lado, y, se diferencia con el resto de las naciones, por el otro. A fin de promover, tomar decisiones en el presente y en el futuro, las políticas culturales, por naturaleza, operan en el campo simbólico, para satisfacer necesidades culturales y lograr consenso para un tipo de orden o transformación social.

### **Capital Simbólico**

La noción de este término es uno de los más complejos que fue construido por la sociología. “La existencia del capital simbólico, es decir, del capital “material” en tanto no reconocido y reconocido, recuerda que la ciencia social no es una física social, sin invalidar por ello la analogía entre el capital y la energía. Esto es, que los actos de conocimiento que implican el no reconocimiento y el reconocimiento forman parte de la realidad social, y, que la subjetividad socialmente constituida que los produce pertenece a la objetividad” (Bourdieu 1991. Por Fernández, 2013. P. 34). Por tanto, el capital simbólico es el valor acumulado de que se otorga a un determinado objeto material e inmaterial como consecuencia de la energías sociales o relaciones de sentido. Esto es, que los actores involucrados poseen la necesidad de justificar su razón de existir en la una sociedad. Se trata de ciertas prácticas y representaciones inherentes a los agentes de este capital dentro del campo donde se desenvuelven. Siendo el prestigio, las relaciones de sentido entre los agentes que interactúan en el campo, el sentido de pertenencia, el buen gusto, la notoriedad, los modos de vida, etc.

### **Patrimonio cultural Inmaterial y Patrimonio Cultural Viviente**

A partir de la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, en el año 2003, definiendo como, “Conjunto de las tradiciones culturales, sin limitarse exclusivamente al patrimonio artístico y abarcando la totalidad de las expresiones del patrimonio legado por el pasado, como las artes populares y el folclore, las tradiciones orales y los usos culturales” (Cítro y Torres Agüero. P. 161) Argentina adhiere por medio de la Ley Nacional lo contemplado por este organismo. Dando la posibilidad que cada provincia pueda dar interpretación como parte integrante de la mencionada disposición legal.

Los fenómenos u hechos inmateriales pertenecientes a una sociedad, las provincias adjudican el término “Patrimonio Cultural Viviente”, como una interpretación específica articulada a la establecida por la Convención. Una de las tantas instituciones que las define, pertenece al distrito de Santa Fe, como: “aquellas personas o grupos sociales que, por su aporte a las tradiciones en las diversas manifestaciones de la cultura popular, ameriten ser consideradas como artífices de la cultura” (Santa Fe, 2024). No obstante, de acuerdo con las regulaciones de las manifestaciones dadas por la convención mencionada más arriba, los mismos países miembros llaman al “Patrimonio Cultural Inmaterial” como “Patrimonio Viviente” por considerarlas la raíz de la diversidad cultural y su mantenimiento es una garantía para la continuación de la creatividad.

“La intervención de la UNESCO para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, a través de políticas de preservación y ayuda, ha revitalizado la posición de los pueblos que conservaron a través del tiempo sus conocimientos, tradiciones ancestrales a su vez, ha legado conocimientos, en beneficio de la humanidad, basados en la diversidad cultural en la era de la globalización que tiende a la homogenización de la cultura.” (UNESCO, 2003)

### **Prácticas culturales impulsadas por sus propios agentes**

El problema de investigación está dado por las acciones que impulsan los miembros del coro Qom Chelaalapí de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, Argentina. Estos, están compuestos de un grupo cantantes qom, cuyo repertorio musical se caracteriza por el canto “no shamánico” y las canciones de cuna en lengua nativa (Roig,

1990) Si bien, fundadas por sus antepasados, las comunidades qom, pretenderían que sus prácticas y representaciones queden bajo la necesidad de visibilizar su cultura mediante la producción de su capital simbólico. No obstante, resulta muy interesante analizar como los miembros del coro qom, proponen impulsar sus propias políticas culturales, y, además, como dialogan con las leyes o políticas estatales. De ser así, resulta también muy factible poder comprender las tensiones y la forma en que todos los actores involucrados se relacionan, y sus participaciones. Una de sus políticas podría basarse en la transmisión de estos repertorios hacia futuras generaciones jugarían un papel muy importante sobre las incorporaciones de nuevos participantes. Por lo tanto, es posible que, en la actualidad, haya cambios en este tipo de políticas, adaptándose al contexto social en su totalidad, acatando a los beneficios que las leyes nacionales actuales pretendan salvaguardarlos. Por lo anterior, se podría pensar que conocer las políticas culturales propias, las prácticas y representaciones que operen sobre la producción de un capital simbólico para justificar su razón de existir de los integrantes del coro qom, nos permitirá saber más sobre el desarrollo cultural resultante de lo que éstos proponen.

### **Metodología**

Se propone abordar una investigación del tipo exploratorio inserto en un enfoque cualitativo de investigación. El problema de investigación alude al Coro Qom Chelaalapí, sus políticas culturales y sus relaciones interpersonales en sus tareas artísticas implementadas en la Ciudad de Resistencia, Provincia del Chaco, observando sus modalidades de organización, usos de espacios físicos para sus ensayos, itinerarios de actividades, conocimiento de rituales que complementen su desenvolvimiento artístico antes o durante sus presentaciones oficiales, cordialidades o tensiones grupales y fortalecimiento del proyecto con la incorporaciones de futuras generaciones además de sus formas de transmitirlos.

Por otro lado, dentro de las estrategias de a las que recurrimos, hemos trabajado con las siguientes técnicas de investigación:

**Observación participante:** para Restrepo (2013) La observación participante es una de las técnicas etnográficas más referidas. Además, afirma que para algunos la observación participante constituye el rasgo más distintivo de la investigación etnográfica. Seguido con esto, el autor plantea a observación participante es la experiencia

directa del investigador para la generación de información en el marco del trabajo de campo. Esto es, que el investigador puede observar y registrar desde una posición privilegiada cómo se hacen las cosas, quiénes las realizan, cuándo y dónde. Ser testigo de lo que la gente hace, le permite al investigador comprender de primera mano dimensiones fundamentales de aquello que le interesa de la vida social. Esto permite acceder a un tipo de comprensión y datos que otras técnicas de investigación son incapaces de alcanzar (pp. 12 y 13).

**Entrevistas en profundidad:** esta técnica resulta factible permitiendo analizar las particularidades en el desarrollo de la actividad a través de las voces de los diferentes actores. En relación a esto explican Taylor y Bodgan (1987) que:

- Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (p.101).

Según Amegeiras (2006), quien utiliza el término “entrevista etnográfica”, esta se caracteriza por conversaciones no directivas donde se proponen ejes temáticos amplios, pero no condensados en preguntas concretas que intenten direccionar respuestas. Se trata de un notorio ejercicio de diálogo, sustentado en una escucha atenta, que se configura a partir de un vínculo intersubjetivo ya instituido y reforzado por medio de las entrevistas de este tipo.

### **Organización estructura de la tesina**

Con este trabajo esperamos contribuir a la discusión en torno a las políticas culturales para pueblos indígenas y, concretamente, en torno a las expresiones musicales. Abogando por una inserción del Estado desde un abordaje más horizontal e intercultural que deje de lado un enfoque esencialista o folclórico para permitir incluir también las perspectivas de los sujetos indígenas y sus identidades dinámicas y en transformación. Por lo tanto, en el primer capítulo pondremos en discusión algunos aportes que nos permitan reflexionar acerca de cómo las políticas culturales podrían configurarse en términos de la multiculturalidad y como se relaciona o diferencia con el modelo de interculturalidad. Continuaremos con el capítulo segundo, donde analizaremos estudios de casos que nos permitan pensar acerca de la música indígena y sus procesos de producción en las prácticas y representaciones como parte de las políticas que hemos

mencionado, además de las expresiones simbólicas que se desprenden desde el significado de las canciones, de sus instrumentos tradicionales (el significado de ejecución y el contacto con la naturaleza o el monte) y las danzas ancestrales (como contacto con sus “abuelos” o antepasados que habitan en el “mundo espiritual”), todo esto, comprendido desde los usos y sentidos de los miembros del pueblo qom. Por última, nuestro capítulo tercero, propondremos un análisis del marco normativo para comprender el papel del Estado con las actividades artísticas de la comunidad qom en el coro. Por ende, proponemos la posibilidad de poner en agenda esta discusión. Comprender cuáles son las políticas culturales que los miembros del coro qom pretenda impulsar desde sus sentidos y representaciones, y como podría ser respaldados por el Estado.

## Capítulo 1

### El origen de la “Bandada de los Zorzales” y sus practicas

En este capítulo vamos a dar cuenta de las prácticas que los miembros del coro proponen para poder promover todo el contenido ancestral e identitario que representa el pueblo qom hacia las generaciones actuales y futuras. Desde los cánticos en grupo al “unísono” cuyo contenido literario está representado en lengua indígena hasta las danzas, cuentos e instrumentos musicales ancestrales que visibilizan su cultura, tradición e historia que el pueblo qom pretende mostrar no solamente en su región de origen sino para todo el mundo.

Estas prácticas tendrán un importante rol para poder entender como las generaciones actuales de esta comunidad lo siguen manteniendo vigente desde que el coro fue creado.

Para poner en contexto, el 5 de agosto de 1963, en la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco, el diario “el territorio” dio su publicación sobre una asamblea que se llevó a cabo en la sede de la “Cruz Roja Argentina para el Aborigen” donde se resolvió constituir un coro permanente integrado por aborígenes de ambos sexos denominado “Coro Aborigen Chelaalapí”.<sup>1</sup> En realidad la creación oficial lo que hace es institucionalizar prácticas o políticas culturales que ya venían desarrollando aquellos situados en distintas localidades del norte chaqueño, las Palmas, General San Martín, Pampa del Indio y Castelli, llegaron a la capital chaqueña para situarse, en ese entonces lote 215, que un 11 de abril de 1958 nace como el Barrio Toba “Cacique Taigoyé”, lo que en la actualidad se conoce como “Barrio Toba”.<sup>2</sup> Ellos se juntaban por las tardes a practicar danzas, cantos y rituales en festejo de tiempos de buena cosecha, como la de algodón y caña de azúcar. Además, se trasladaban a otras localidades para llevar a cabo sus prácticas en épocas de siembra. También solían festejar la llegada de la primavera o el nacimiento de un nuevo miembro de la comunidad (Castro oliva, 2024). Como consecuencia de las recurrentes prácticas, que, en ese tiempo, se solían extender hasta el

---

<sup>1</sup> Extraído por el área de investigaciones históricas – Prof. Juan Duarte.

<sup>2</sup> Relato de Diego Ariel Castro Oliva “Con’ naxaicolec” (el inquieto)” hijo de Santa Olivia “Soxorai” – quien fuera parte esencial dentro del coro – y sobrino nieto de Oscar Jesús Oliva, uno de los primero Zorzales. Actual miembro del coro y coordinador coral (No’ Ihametwet (lugar de nuestra palabra) Centro de documentación indígena. Abril, 2024).

amanecer, llevo a poner en cuestión una serie de controversias con la comunidad “criolla”<sup>3</sup> donde advertían sentirse amenazados ante el desconocimiento de sus instrumentos musicales de percusión (instrumentos hechos de troncos ahuecados) y cantos tradicionales como señales de hostilidad llevando a acudir a las autoridades de la región quienes después los desalojaban del espacio. Por ende, cabe destacar que los primeros encuentros se dieron en aquellos lugares de la ciudad de Resistencia que hoy se conocen como el Parque 2 de febrero, la zona del hospital Perrando y alrededores según nos cuenta el entrevistado. Por lo tanto, ya estas primeras prácticas, fueron tomando forma de ensayos, donde recurrentemente se iría conformando un repertorio que captó el interés de una docente de la localidad de Las Palmas, además de sus danzas y la ejecución de instrumentos ancestrales. Su nombre era Inés García Márquez y a partir de ese momento surgió la idea de conformar un coro proponiendo darle un nombre para revestir su sentido de pertenencia como un conjunto de coreutas indígenas que permitirían impulsar su cultura mediante el arte. Luego, de acordar en formar el grupo se decidió compartir como anécdota aquellos encuentros con las autoridades, donde escucharon a uno de los agentes que mientras observaba como ellos solían evadir la persecución exclamó: - “Que rápido que corren estos indios, parecen zorzales”. Designando el nombre “chela ala”, que en el idioma significa zorzal, y la palabra “pi”, que hablaba de muchos (Castro Oliva, 2024). Dando el nombre definitivo de “Bandada de los Zorzales” como significado del término qom “Chelaalapi”.

En este contexto, en el año 1962, un 19 de marzo juntamente con la primera escuela U.E.P. N° 30 Aída Z. de Fiorito, nace el coro Toba Chelaalapi (No’ Ihametwet (lugar de nuestra palabra) Centro de documentación indígena. Abril, 2024).

Además, el coro tuvo sus oportunidades de presentaciones a lo largo de todo el país, con la finalidad de poder visibilizar sus repertorios ancestrales. En 1963 la “bandada de los Zorzales” pudo dar su primera actuación fuera de la provincia del Chaco. Los miembros de esta comunidad viajaron a Rosario, provincia de Santa Fe, el 25 de octubre de ese año con sede en el “Monumento a la Bandera” al cumplirse 100 años.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Referencia de una comunidad de la región que no pertenece al indígena relatado por Castro Oliva (No’ Ihametwet (lugar de nuestra palabra) Centro de documentación indígena. Abril, 2024).

<sup>4</sup> OLIVA, Jorge. "Nuevas Efemérides Aborígenes del Chaco", 3ra Edición, 2014

A continuación, listaremos a todos los integrantes que formaron parte de la primera generación al momento de su fundación:

*“Ramón Corvalán – Eduardo Benítez – Aniceto Vileta – Nélide Martínez – Ana Corvalan – Ernesto Delfino – Mario Palomino – Héctor Raúl Escalada – Delfino Gauna – Carlos Patricio – Cirila Bregui – German Sotelo – Eugenio López – Oscar Oliva – Marcos Díaz – Luis García – Jacinta Mendiondo – Amancio Sánchez – Félix Núñez – Oclive Fernández – Martín Fernández – Julián Mendiondo – Anito Quintana – Rito Largo – Luciano González – Cornelio Flores – Alberto Martínez – Santiago Mansilla – Raúl Serrano – Osvaldo Ortiz- Silverio Núñez – Catalina Caballero – Francisco Prado – Alejo Ojeda – Santa Oliva – Gregorio Segundo – Ignacio mansilla – Juan Rescio – Zunilda Méndez – Mario Morales – Rosalía Patricio – Florencio Lezcano”*<sup>5</sup>.

En sus roles, prácticas y representaciones de estas expresiones artísticas, vemos algunos de estos miembros que dieron un aporte muy marcado dejando una huella con una herencia que pretenda mantener viva la cultura qom:

- *Gregorio Segundo*, bautizado con su nombre de origen indígena *“Shetoqshe”*. Reconocido luthier cuya especialidad era la de armar el instrumento tradicional denominado *“N’viké”*<sup>6</sup> cuyo legado representa una de las marcas más distintivas referidas a instrumentos de la música chaqueña.<sup>7</sup>
- *Rito Largo*, con su nombre de origen, *“Vaisogoshe”*.
- *Zunilda Méndez* llamada *“Igliaque”*. Su nombre significaba “abuela viviente”. Integrante fundadora del Coro Qom Chelaalapí, del Chaco.

<sup>5</sup> Documento emitido por Daniel Aguirre (responsable del coro qom) Complejo “Leopoldo Marechal” (2024). Ver anexo. (recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/1YmnutB-LOZYdG8P096jooougT-iadGJY/view?usp=drivesdk> )  
(<https://drive.google.com/file/d/1Yn2p1INvB5S3CB4rfXh8cZfVo18nLAQD/view?usp=drivesdk> ).

<sup>6</sup> -violín que se fabricada en una lata, cuyo sonido emanaba melodías muy particulares. Ver “el origen del N’Viké” recuperado de: <https://web.archive.org/web/20090205150649/http://chaco.gov.ar/Cultura/leopoldo%20marechal/novike.htm> ).

<sup>7</sup> El Nviké de los Qom y los Pi’Laqá. Instrumentos tradicionales de cuerda frotada en el Chaco (Recuperado de: <https://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/instrumentos-tradicionales-de-cuerda-frotada-en-el-chaco.html> ).

- *Mario Morales* con su identidad de origen como “*Etaic*” que significa “calvo”, ejecutor del instrumento N’viké, quien dio un gran aporte con su talento.
- *Rosalía Patricio* cuyo nombre indígena “*Shenaite*” que significa “mujer solidaria”, fue fundadora de la legendaria formación, y desde muy joven se dedicó incansablemente a mantener viva la historia del pueblo qom con las canciones y danzas tradicionales. También realizaba talleres sobre el arte ancestral dando una participación muy fundamental en la vida de los zorzales.

Desde su fundación, es muy importante poner en conocimiento las primeras prácticas que llevaron a cabo los miembros del coro para comenzar un recorrido que pretenda ser transmitido en la región y el resto del país en ese tiempo.

Como lo habíamos mencionado, Inés García de Márquez, maestra egresada en 1929 en la escuela “Normal Sarmiento” con una destacada labor docente, donde, además, en 1941 trabajó en la Cruz Roja Argentina, y en 1962 impulsó la creación de una escuela con misión social en el Barrio toba de la ciudad de Resistencia.<sup>8</sup> Impulsó y acompañó a los primeros ensayos del coro, donde sus primeras practicas eran en canto a capela (canto de melodías acompañadas sin base instrumental) y con el paso del tiempo se incorporaron las sonajas de mate, el N’viké, el palo de lluvia, bombo legüero y pezuñas de cabra.

Las danzas ancestrales comenzaron a tener un papel integro en el desempeño de sus funciones por la conexión simbólica ligadas hacia sus antepasados y la naturaleza. De esta forma reivindicaban una ceremonia que ya se practicaban con anterioridad para poder mostrarlo al público y revitalizar la cultura indígena hacia el resto de las comunidades.

### **El contacto con otras expresiones musicales**

El contexto histórico en que los actores se fueron desarrollando desde la fundación del coro, hasta la actualidad, fue participe de cambios en ciertos paradigmas artísticos que dieron como necesidad a la posibilidad de poder adaptarse mediante el contacto directo o fusión entre las expresiones de otras comunidades. En consecuencia,

---

<sup>8</sup> Homenaje a la mujer indígena y a Inés de Marques (2019, 25 de marzo). Norte (recuperado de: <https://www.diarionorte.com/177401-homenaje-a-la-mujer-indigena-y-a-ines-de-marques>)

este tipo de intercambio de “doctrinas” o “géneros musicales” que dialogan con las comunidades cristianas o con el resto de las llamadas “criollas” partícipes del género musical “folclore”, ambas en el territorio argentino, o más específicamente la región chaqueña, dio lugar a nuevas prácticas sociales para que su capital simbólico pueda seguir su curso de transmisión hacia las generaciones actuales y futuras.

En la actualidad, Elvio Mansilla (2024) quien toma el cargo de director del coro, señaló que, desde su niñez sus padres le dieron una educación desde los hábitos y costumbres de su comunidad muy diferente al que recibía desde su institución educativa a la cual asistía. Así mismo, su experiencia lo llevo a tratar de adecuarse a los espacios que proponía el género musical del folclore conociendo a estos como: zambas, chacareras, entre otros estilos. Pero su interés recaía sobre la educación recibida desde su propia comunidad y sus expresiones artísticas.

Como describe Roig (1996), en la generación de los años 90, existían los miembros del coro qom y la comunidad toba evangélica de los cuales algunos integraron a la agrupación. A partir de allí se consolidaron cambios en las representaciones por los puntos de contactos con la música evangélica. Se comenzaron a establecer practicas modificando el modo de canto, formando dos voces o pasar de una voz “gruesa” a una más “fina” como, por ejemplo: *Kájá (el Carao)*, o *Aila e Loogo (la flor de lapacho)*. Además, la incorporación de los cantos evangélicos traducidos a la lengua toba, por ejemplo: *reunidos*. Por último, la introducción de un instrumento de neta procedencia evangélica como el *pandero*<sup>9</sup> (p.75).

El contacto con la música folclórica también dio lugar a modificaciones en los modelos de ensayos en lo que sus actores estaban involucrados.

Roig señala (1996) la modificación en la estructura formal del canto, que funcionaban como un recurso instrumental para acompañar los temas de genero folclórico, tanto en las introducciones como los interludios. Además, la introducción del instrumento bombo criollo, como sustituto del antiguo “*kataki*” (tambor de agua) como acompañamiento del canto (p.76).

---

<sup>9</sup> El pandero es un instrumento musical de percusión que se toca golpeándolo con la mano o con una maza. Se caracteriza por tener un marco rígido, generalmente redondo, y una piel estirada que cubre uno o ambos extremos del vano. Puede tener sonajas o cascabeles (recuperado de: <https://www.rae.es/dhle/pandero> ).

También se puede dar cuenta sobre los cambios en la adecuación para el espectáculo como la distribución de los músicos, con un director cuyo rol es presentar y explicar las canciones. Además, se observaron cambios en la incorporación de instrumentos que acompañen los canticos por otros más modernos y con potencia, como los sonajeros de calabaza y de plástico y el bombo (antes no acompañaba a las canciones). No obstante, se dio a entender que el instrumento de cuerda tradicional N'viké tuvo un rol protagónico en las primeras generaciones como acompañamiento o guía de las primeras generaciones formadas en el coro hasta que se incorporaron estos (Roig, 1996. P. 76).

Estas adaptaciones a las exigencias provenientes del contexto moderno de ese tiempo, trajo aparejado a la oportunidad de seguir visibilizados con una puesta en escena adherida al mundo moderno de ese tiempo como se fueron observando.

### **Prácticas y adaptaciones impulsados por sus propios actores**

Para poder dar cuenta de este tipo de experiencias que los miembros del coro fueron implementando, tiempo después desde su fundación, nos remontaremos en las generaciones de los años 80 y 90 haciendo un análisis exhaustivo al modo de versar sobre las políticas culturales. Esto es, que las actividades que una comunidad realiza en conjunto, están orientadas a satisfacer un objetivo en común que otorgue un sentido de pertenencia como necesidad fundamental de la cultura tradicional indígena al cual pertenecen. Para ello, es relevante poder analizar los cambios que fueron llevados a cabo estas experiencias al tener contacto con otros movimientos artísticos y, además, adaptarse a las exigencias provenientes del entorno social, político y cultural.

En este contexto, podemos señalar que desde la conformación del coro hasta los años 90 fueron disminuyendo sus integrantes pasando de quedar constituidos por 16 miembros a 9 de estos. Esto se debe a la dificultad de migración por parte de algunos por necesidades laborales o la dificultad de integrar a los jóvenes que puedan sucederlos (Roig, 1996. P. 72). En el espectro de las artes musicales que desempeñaban estos actores no lograban horizontalidad con aquellos espacios que promovían las artes escénicas para lograr acuerdos lucrativos. Por ese motivo, resultaba difícil para aquellos que, debido al entorno social al cual estaban situados, les resultaba necesario adaptarse a las demandas de satisfacer los intereses laborales.

Es por eso que la cámara de diputados oficializa por decreto el 25 de noviembre de 1987 por ley 3.322 la dependencia de la Subsecretaria de Cultura del Chaco con el fin

de “difundir este trascendental elemento de cultura toba”<sup>10</sup>. A partir de ese momento, se resolvió establecer cargos a los miembros para que puedan permanecer en la ciudad y poder cumplir con el deber de promover su cultura hacia otras regiones (analizaremos este apartado con más detalles en el capítulo 3).

En materia de políticas culturales, el repertorio (conjunto de obras musicales pertenecientes al grupo) organizado por los miembros del coro contaba con temáticas referidos, en su mayoría, a la naturaleza, plantas, animales de la región. es así, que el contenido literario de estas canciones pretendió la reinserción de la cultura qom en el mundo del espectáculo (Roig, 1996. P. 73).

Según González (2024), las políticas culturales promovidas por los estados provinciales o nacionales revitalizan el exotismo indígena para poder “valorar la diversidad cultural”, revirtiendo la imagen de un pasado “salvaje” pero conservado como una tarjeta de presentación: el locus de alteridad (p.223). Sin embargo, esto puede ser diferente para las políticas entendidas desde sus propios actores, ya que estas representaciones que impulsan las comunidades indígenas como un sentido de pertenencia a su cultura e identidad dieron valor a la oportunidad de visibilizar estas prácticas para revertir la idea estigmatizante del ser aborígen hacia la intención de reivindicar el respeto a la diversidad cultural comprendida como un valor y no como obstáculo. Como lo señala Roig (1996), el profesionalismo constituye una unidad básica para dar a conocer una cultura poco o para nada conocida a las comunidades que no son indígenas. Estos proporcionaron una vestimenta tradicional como una representación simbólica que pretendían mostrar en las artes escénicas para legitimar un modelo occidental, que algunos, fueron propuestos por la misma fundadora (Márquez), como el uso de uniforme con pollera o pantalón azul, y camisa blanca. Además, se designa un “director” (Amancio Sánchez) quien cumple las funciones de traductor, presentador y lector de textos explicativos en todos los espectáculos. También el uso del escenario se basa en ordenarse en semicírculos, donde cada integrante ocupa un lugar predeterminado. Como es el caso del ejecutante del N´viké, quien está puesto en el centro del grupo, tomando su rol como guía y voz principal. No obstante, en los años 90 el coro utilizaba 9 instrumentos sonoros que marcaban un ritmo a través de un pulso que acompañan los canticos. (p.73).

---

<sup>10</sup> Secretaría General de la Gobernación de la Provincia del Chaco (1987). Boletín Oficial7 - XII, Art. 3º, inciso C. Resistencia (Chaco). (Roig, 1996. P.73).

Entre estos instrumentos Roig (1996) menciona a los “*sonajeros de calabaza*” (*maraca*) un *kaá - paaq*<sup>11</sup>, el “*toc – toc*” que serían los palos de entrechoques, un pandero y un bombo criollo (p.74).

Además de estos usos artísticos que sus actores fueron autenticando contemporáneamente, es la danza, quien también ocupa una disciplina para hacer creer a sus observadores el llamado “baile sapo” (*nmí*) que consta de un balanceo permanente de piernas con inflexión del cuerpo (Roig, 1996. P. 74).

Respecto de la danza, permite acompañar al canto, cuyos pasos, están constituidas con figuras rítmicas como símbolo al contacto directo con su cultura y a la forma de acompañar e invitar esta ritual al público que tenga la oportunidad de participar en conjunto, unidad, y respeto con los llamados “zorzales”.

Zunilda Méndez, quien fue integrante y parte de la fundación del coro, tuvo su nombre de origen qom “*Igliaqueque*” que significa “*abuela viviente*”. Quien tuvo un rol muy importante en las políticas culturales con sus enseñanzas y acompañamientos durante mucho tiempo las canciones y las danzas del pueblo qom. Como Roig (1996) lo señala, la abuela qom pretendía mantener viva una cultura con la intención de “no olvidar la música de los abuelos” (Zunilda Méndez, 1990).<sup>12</sup>

En la actualidad, Enriqueta Escobilla con su nombre de origen qom “*Huomaxauai*” que significa “*espíritu de la matria*”, hija de Zunilda Méndez, además de ser una de las voces cantantes, acompaña con sus bailes ancestrales en representación del coro.

Griselda Morales con su nombre origen qom “*Qaguesaq*” que significa “*la hormiga*” es nieta de Zunilda Méndez, y es participa de representar a los zorzales con sus danzas ancestrales.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> “Kaá-paaq es la reunión de tres sonajeros de calabaza que se ejecutan simultáneamente, un mate grande y dos pequeños. La utilización de un nombre específico, diferente del otorgado al sonajero de calabaza, plantea la duda acerca de si para estos informantes elKaá-paaqes considerado o no como un instrumento distinto” (Roig, 1996. P. 74).

<sup>12</sup> Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2668025926822147&id=1560535374237880&set=a.1711704372454312> )

<sup>13</sup> Recuperado de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1160077892791010&set=pb.100063664295852.-2207520000> )

Cabe señalar que también forma parte de este número artístico, la bisnieta de Zunilda Méndez, Vilma Villordo, cuyo nombre de origen indígena es “Nauoxo” que significa “primavera”, quien aporta esta danza para transmitir ese valor simbólico heredados desde sus ancestros, para el público mismo.<sup>14</sup>

Desde ese entonces, las representaciones de estas políticas culturales que pretendan mantener vigente estas tradiciones donde la danza logró su inclusión en este grupo al poder ser transmitido en las futuras generaciones, como en la actualidad ya viene absorbida este distintivo ritual hasta su cuarta generación. Por lo tanto, se ha observado en los eventos, que sus pasos siguen marcando el seguimiento de los canticos indígenas, al marcar las mismas figuras e inflexiones corporales que las de sus antepasados.

*“Unión a través de la Danza*

*Coro Qom Chelaalapi entonando Qataqui’ (el bombo), sonidos Ancestrales... acompañados por la Danza, movimientos que unen y armonizan a quienes lo bailan, cada expresión entrelaza el sentir de nuestros Pueblos Indígenas, a través de la Danza narramos parte de nuestra historia, cada paso de baile tiene un especial sentir, moverse al sonido del Nvique y demás instrumentos autóctonos contiene magia, las canciones llevan el sentir y pensar de nuestros Ancestros.”<sup>15</sup>*

En la actualidad, en la observación y registro que hemos realizado como parte de la aplicación de la técnica de observación participante acorde al enfoque etnográfico, el coordinador Diego Castro Oliva, quien tiene dialogo con el público explicando las interpretaciones del repertorio musical del coro, invita a participar de la danza al público, como señal de una festividad proveniente desde sus antepasados, en señal de festejo y bendición. Sin lugar a dudas, fue un momento de unión entre dos comunidades distintas (Qom y adolescentes del colegio normal que no pertenecen a ello) en señal de una performativización que pretendía escenificar el respeto hacia la diversidad cultural.<sup>16</sup>

Por otro lado, presenciamos a un ensayo donde la distribución de los miembros del coro resulta determinada en un espacio (salón) ubicados cada uno en respectivas sillas

---

<sup>14</sup>

Recuperado

de

(<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1094071206058346&set=pb.100063664295852.-2207520000&type=3> )

<sup>15</sup> Festival de la Algarrobeada - Provincia de Córdoba. Año 2016. (Recuperado de: <https://www.facebook.com/watch/?v=969850220600373> )

<sup>16</sup>Evento en el Museo Icholay de Resistencia – Chaco el 29 de agosto de 2024. (Recuperado de: [https://youtu.be/B8t\\_AmX3\\_vw?si=YXStLhtbEV\\_lworL](https://youtu.be/B8t_AmX3_vw?si=YXStLhtbEV_lworL) ).

que conforman un semicírculo. En el centro los dos hombres ejecutantes del N´viké como instrumento principal y guía por sus melodías ejecutadas, y frente a ellos, el bombo legüero ejecutado por su director (Elvio Mansilla). Y a los costados dos mujeres integrantes ejecutando las “sonajas de mate”, “maraca”, y, por otro lado, dos integrantes hombres ejecutando, además de los que mencionamos, el “palo de lluvia”. Todo esto acompañando el canto, donde sus esfuerzos intentan dar una sensación de que esas combinaciones de ritmos y sonidos se corresponderían con la naturaleza, el monte y los animales.<sup>17</sup>

Las constantes prácticas que el Coro Qom Chelaalapí desempeña con horas de ensayos logra mantener vigente estas expresiones artísticas en cuanto a sus técnicas de ejecución tanto en el canto como en sus instrumentos que los acompañan. De este modo, movilizan y ponen en escena ese capital simbólico que sus miembros reconocen con sentido de pertenencia a una identidad colectiva que comprenden como parte de lo tradicional o cultural.

Como Canclini (1987) señaló que las actividades sociales que incentivan los actores sociales al desarrollo de su comunidad son las que se consolidan mediante la creación de un proyecto de consenso social para satisfacer una necesidad cultural y transmitirlos a las generaciones actuales y futuras. Es así, que una de las prácticas y representaciones que los principales actores sociales insertan en el espectro social, político y cultural, conforma la intención de que, por medio del arte y los escenarios, la lengua, la danza los instrumentos míticos que representan la región chaqueña, sin lugar a dudas, corresponden a una imagen simbólica que muestra la identidad de los pueblos qom que se sigue sintiendo y viviendo en la actualidad.

En los últimos años, podemos observar las adaptaciones de las prácticas y representaciones que el conjunto qom impulsó en el mundo contemporáneo occidental. Es el caso del año 2018, donde en una gira europea, el coro representó el Chaco acompañado de un productor y artista de la música cuyo género es reconocida como “electrónica” logrando un importante sincretismo entre ambos estilos con el fin de captar la atención de las nuevas generaciones europeas.

Elvio Mansilla (2024), nos dio un breve relato acerca de la experiencia de dicha gira. Este modelo de adaptación fue muy importante para poder visibilizar su cultura a

---

<sup>17</sup>Ensayo el 13 de septiembre de 2024 en el complejo Leopoldo Marechal de la ciudad de Resistencia, Provincia del Chaco. (Recuperado de <https://youtu.be/hyxyhZJslts?si=xASFW-hRajSYWSPg> )

través de las expresiones musicales que conforman el coro en cuanto al canto, sus instrumentos tradicionales y el acompañamiento del movimiento de los géneros de la música electrónica.<sup>18</sup>

En el portal “Noticias del Paraná” hemos puesto en observación sobre una gira que tenía como objetivo la presentación de su cuarto trabajo editado, en este caso, con el sello discográfico “Shika Shika”, quienes entregaron su labor musical denominado “Campo del Cielo”<sup>19</sup>. Así mismo, en Francia tuvo éxito por su amplia convocatoria desde jóvenes universitarios hasta integrantes de movimientos indigenistas. Poniendo como evidencia, la aceptación de estas representaciones fusionando “lo místico con lo moderno”<sup>20</sup>.

Queda en evidencia que la necesidad de experimentar este tipo de cambios favoreció la oportunidad de poder mostrar la cultura qom desde una mirada estratégica más moderna, con el fin de captar el interés hacia aquellas generaciones que quizás no tenían conocimiento acerca de este tipo de expresiones. De igual forma, el valor simbólico proveniente desde los antepasados, sigo manteniendo vivo su lengua, sus instrumentos y danzas tradicionales para el mundo

---

<sup>18</sup> Entrevista a Elvio Mansilla en el complejo “Leopoldo Marechal” de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco. (Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/1TfQ7e28OoLYrwc2tiDRrAFbohKRO0-pg/view?usp=drivesdk> ). Ver Anexo.

<sup>19</sup> “Se trata de un EP editado por el sello londinense Shika Shika en colaboración entre el coro y el productor Matías Zundel. Este es el cuarto trabajo que realizan en conjunto para Latinoamérica y se lo ha concebido a modo de celebración por el 61 aniversario de trayectoria de la “Bandada de zorzales”. “Campo del Cielo” cuenta con 3 tracks producidos por Lagartijeando, quien experimenta con la tradición Qom en un plano electrónico orgánico yailable. Complementariamente, Campo del Cielo presenta 3 grabaciones inéditas y originales del Coro Qom Chelaalapi, grabadas por Lagartijeando en Resistencia, Chaco. El primer single de esta obra, “Canción de cuna” (CHACO: Con Gran Éxito, El Coro Qom Chelaalapi Culminó Su Segunda Gira Por Europa. Noticias del Paraná, 18 de septiembre. 2023. Recuperado de: <https://www.noticiasdelparana.com.ar/NuevaEdicion/2023/09/18/chaco-con-gran-exito-el-coro-qom-chelaalapi-culmino-su-segunda-gira-por-europa/> ).

<sup>20</sup> CHACO: Con Gran Éxito, El Coro Qom Chelaalapi Culminó Su Segunda Gira Por Europa (Noticias del Paraná, 18 de septiembre. 2023. Recuperado de: <https://www.noticiasdelparana.com.ar/NuevaEdicion/2023/09/18/chaco-con-gran-exito-el-coro-qom-chelaalapi-culmino-su-segunda-gira-por-europa/> ).

## Capítulo 2

### Diversidad y políticas culturales: representaciones, significados y discusiones.

En este apartado, nuestra consulta bibliográfica parte del aporte de González (2024) donde pone el foco en los aspectos discursivos señalando que la hegemonía y relaciones de poder que refieren al término “cultura” tiene un clivaje central en la (re) producción textual y discursiva. Por lo tanto, el autor refiere que en el marco de las políticas culturales indigenistas es un campo relativamente reciente y poco explorado. Del mismo modo, lo sostienen otros autores/as como se aprecia en la siguiente cita: “si bien el análisis socio-antropológico de las políticas culturales es un área que viene siendo ampliamente desarrollada en el campo académico local, son pocos los estudios que focalizan en su implementación en provincias con población indígena” (Citro y Torres Agüero, 2012, p. 158). Pero antes de avanzar con este análisis, resulta relevante el aporte de Restrepo (2014) para comprender la distinción de los tres grandes categorías del término cultura, discusión relevante ya que es necesario cuando hablamos de dicho concepto comprender desde qué enfoque se la considera. La primera se llama *antropológico*: que señala a la cultura como un modo de vida. Esto es, la forma de vida de las personas en un lugar determinado, su forma de relacionarse, sus subjetividades, sus corporalidades sus prácticas y significaciones. Lo cual se corresponde con lo que los antropólogos entenderían como cultura. En segundo lugar, el *enfoque sociológico* donde la idea de la cultura es un campo de lo social: aquí el autor señala que lo que es cultura (y lo que no) está delimitado por un campo que comprende un conjunto de instituciones, de relaciones, de lucha, de capital económico, social y simbólico; la “cultura” como tal es, entonces, algo que se disputa. Finalmente, la última categorización, donde el autor focaliza su análisis en su semanario, es entenderla a la cultura en relación con el poder: “Entonces la cultura se vincula a las luchas hegemónicas o con las luchas de producir significados, y esto implica las formas en que categorizamos el mundo, pero también relaciones de poder sobre el mundo (Restrepo, 2014. P.78).” Seguido a esta última categoría, el autor propone dos nociones primordiales: la hegemonía como una forma de recurrir a la seducción, la producción del juego político y al consentimiento y no solamente a la forma de apelar simple y llanamente a la coerción o imposición. La otra noción propuesta, entiende a la cultura como poder y el poder como cultura: “A partir de allí, el poder no es sencillamente

represión, sino que, fundamentalmente, produce, constituye cosas, conocimiento, subjetividades, cuerpos, etcétera (Restrepo, 2014. P.78).

En el marco de las políticas culturales, González (2024) examina el espesor histórico de las mismas en la provincia del Chaco con una perspectiva crítica que considere, las prácticas y recepciones de las mismas circunscriptos al análisis de la discusión teórica de una formación multiculturalista y exotizante hacia los pueblos indígenas basada en un arquetipo indígena. Seguido de esto, el autor afirma que en el marco de las políticas públicas multiculturales se observa un discurso argumentativo que puede tener diversas consecuencias ante los refuerzos de las nociones reificadas sobre los pueblos indígenas, como: ocultar las desigualdades sociales que subyacen al culturalismo clásico e invisibilizar la heterogeneidad de la otredad radical cuya obsesión por el registro y la patrimonialización pone en discusión de que lo indígena es “una constante nostalgia por la carencia y la pérdida”. Por ello, si deseamos problematizar la diversidad cultural como categoría política en el paradigma de las políticas culturales, debemos señalar a Ojeda (2023), que en sus tesis cita a Cervantes Barba (2006) donde afirma que no hay un acuerdo unívoco sobre concepciones de diversidad cultural, interculturalismo, multiculturalismo, multiculturalidad e interculturalidad. Para ello para problematizar estos conceptos podemos poner algunos aportes siguiendo con Restrepo (2014): “...la multiculturalidad sería el concepto para referirnos a esa heterogeneidad cultural empírica e históricamente existente en las sociedades. Por otro lado, el multiculturalismo es la actitud explícita (política, ética y epistémica) que tiene cualquier sociedad frente a la diferencia cultural. Esa actitud implica prácticas o posiciones respecto a esta diferencia (P.80)”. el autor explica que, a diferencia de la multiculturalidad, el multiculturalismo no es solamente como una sociedad piensa de una diferencia cultural sino cómo se comporta a frente de esa diferencia. Por ello estas líneas de acción pasan por las políticas de Estado que no necesariamente están enunciadas como multiculturales. Como consecuencia, hay múltiples multiculturalismos porque la actitud frente a esa diferencia no es homogénea. Por ejemplo, el autor pone en discusión la existencia de *multiculturalismos liberales y neoliberales*, donde las diferencias culturales tiene sus escenarios, en la propiedad privada, en el primero, y el mercado en el segundo.

<sup>21</sup> Por otro lado, a partir de estas mismas narrativas surge el concepto de *interculturalidad*.

---

<sup>21</sup> “En América Latina hemos entendido al multiculturalismo ligado a este proceso de posicionamiento, de centramiento en la agenda del movimiento indígena y del afrodescendiente como “los otros de la nación”,

Esto es las auténticas luchas o disputas que la población indígena o afrodescendiente frente a las políticas neoliberales de los Estados que se han apropiado de un reconocimiento cosmético de la diferencia cultural.<sup>22</sup>

Por otra parte, un proyecto intercultural debe ser siempre muy crítico de la manera en que está organizada la sociedad. Esto es, poder promover a las culturas marginadas y activar los procesos de *desubalternización* y *descolonización social* (Vich, 2014). Paralelamente a estos cambios, la problemática de la diversidad cultural comenzó a adquirir fuerza como consecuencia del accionar de movimientos sociales y las disputas por los derechos identitarios de diversos grupos, étnicos, religiosos y de género, entre otros. Así, las posturas multiculturalistas llegan a extenderse ampliamente como parte del “ideario democrático” de los estados-nación, junto con la internacionalización de las ideas de “ciudadanía” y “derechos humanos” (Citro et. Al. 2012).

Siguiendo con González (2024), que señala a Restrepo (2017), el “multiculturalismo” es una formación discursiva cuyas formas de alteridad remiten a la *otreringización radical*. Estas tienen como principal efecto la producción de sujetos como estáticos, asociados a determinadas geografías, como radicales “otros” que, a su vez, son totalmente opuestos al “nosotros”. También, este autor señala a Giordano (2004) que analiza a la “alteridad” del indígena chaqueño, además de la multiplicidad de discursos, a la ubicación de procesos de construcción de sentido en los marcos referenciales de una historia de hegemonía y producción de subalternidad, incluyendo, diferentes etapas:

- El chaco como “desierto” y como “tierra prometida”, el posterior sometimiento de los indígenas como mano de obra barata en los ingenios, obrajes y plantaciones de algodón luego de la conquista militar.

---

en unas formas nacionales de alteridad muy particular. Y esto supone el desplazamiento de la preocupación por la desigualdad leída como lucha de clases a la diferencia entendida como reconocimiento de diferencias culturales (Restrepo, 2014. P. 81).”

<sup>22</sup> “Existe entonces ese contraste entre interculturalidad –como la demanda desde abajo, desde las organizaciones, desde los pueblos indígenas–, versus multiculturalismo, que en el mejor de los escenarios es como una apropiación de esas demandas por parte de los Estados, muchos de ellos confluyendo con políticas neoliberales. De allí que, en el discurso de la interculturalidad, tendríamos que ver cómo se está entendiendo lo indígena, lo originario, los otros de la nación, y cómo desde ahí se están asumiendo unas posiciones con respecto al diseño de lo social (Restrepo, 2014. P. 81).”

- Los artistas viajeros que produjeron imágenes idealizadas y romantizadas del indígena y la naturaleza produciendo el paradigma de “buen viaje”.
- El indígena misionero, donde lo producían, en gran parte, los sacerdotes, que deseaban mostrar una imagen de indígenas “mansos” y sometidos a la sabiduría mayor que ellos les inculcaban.
- Los viajeros la representación de la mansedumbre y la alteridad: la construcción del indígena como ser vulnerable al que debe protegerse. Así mismo, el autor problematiza que la hegemonía y producción de subalternidad por parte de los distintos actores sociales (militares, misioneros, viajeros) posicionados en jerarquías de poder diferenciales, son procesos de construcción de sentido que se ubican en estos marcos referenciales.

Entonces, de acuerdo con Villavicencio et. Al (2004), quien afirma que la diversidad es inherente a la condición humana y que, si bien no es un concepto preciso – por lo que debe estar necesariamente ligada a categorías como sexual, étnico, cultural y religioso -; su incorporación en el discurso de organismos nacionales e internacionales y su difusión en la esfera académica ha producido cambios y transformaciones en las prácticas políticas, culturales y sociales. Ojeda (2023, p.10), por su parte también relaciona que da la sensación de que la palabra diversidad fuera sinónimo de orden (esto es, que se produce desde el orden, por lo tanto, profesa un orden) y que mención ya se construye democrática, política, cultural y pedagógicamente, imposible de ser puesta bajo sospecha (...) parece ser, además, que la etiqueta diversidad es “mucho mejor” que la etiqueta de lo impura de la homogeneidad, “mucho mejor” que la etiqueta de discapacidad, mucho mejor que la etiqueta amenazante de la extranjería, de la pobreza, la desigualdad, etc. (Skliar, 2007, p. 2).

A modo de análisis podemos señalar a Grimson (2008) citado por González (2024), que afirma que reconocer y respetar las diversidades culturales implica transformar procesos históricos y relaciones de poder; ya que “(...) la diversidad no debe comprenderse como un mapa esencializado y trascendente de diferencias, sino como proceso abierto y dinámico, un proceso relacional vinculado a las relaciones de poder” (Grimson, 2008, p. 61). En relación a esto, Vich (2014) sostiene que las políticas culturales verdaderamente democráticas deben proponerse abrir espacios

para que las entidades excluidas puedan representarse así mismas y de significar su propia condición política, participando como verdaderos actores de la esfera pública (p. 89). Es decir, que autor refiere que las políticas culturales deberían visibilizar aquellas estructuras de poder que han impedido que muchos grupos humanos puedan participar y tomar decisiones en la vida pública.

Además, como afirma Ojeda (2023): “conocer los “usos” y “sentidos” de la diversidad cultural en la ley provincial de cultura requería ineludiblemente analizar el contexto de emergencia de la normativa, así como las condiciones que posibilitaron que la diversidad cultural tome centralidad en los debates culturales. En coherencia con ello, se afirma la necesidad de una revisión de dichos “usos” y “sentidos”. Una construcción de “usos” y “sentidos” coherentes con nuestro presente, coherente con las disputas actuales y con las luchas ganadas. Una revisión desde un proyecto político intercultural que cuestione los lugares de poder desde donde se construyen las significaciones, las normas y las políticas culturales de la diversidad cultural, y proponga acciones para lograr las condiciones necesarias para un verdadero diálogo intercultural (p. 75).

### **La música indígena en las políticas culturales**

Para este análisis de las expresiones musicales referiremos como estudio de caso a las políticas culturales con el aporte de Citro et. Al (2012), donde afirma que la mayoría de las músicas y danzas indígenas no formaron parte del acervo del folklore nacional por décadas, lo cual discute la posición marginal que los pueblos indígenas han tenido en el imaginario histórico de la identidad nacional es resultado de esto. Sin embargo, el “carnavalito” y “la baguala” son las únicas expresiones indígenas del noroeste argentino que se reconocen e integran al repertorio folklórico nacional. En contraste, la autora señala que las música y danza de los indígenas chaqueños, así como de otras áreas del país fueron luego parcialmente documentadas y analizadas con la financiación de instituciones nacionales<sup>23</sup> por mucho tiempo este

---

<sup>23</sup> (CONICET, Universidad de Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Instituto de Musicología Carlos Vega) (Citro et. Al. 2012. P. 163).

trabajo respondió más a la iniciativa de aquellos investigadores individuales <sup>24</sup> que a una política cultural más amplia que contemplara medidas de documentación y protección de este patrimonio cultural específico. Por otro lado, la “música toba, aborígen o tradicional”, abarca diferentes expresiones de “cultura antigua” que los indígenas enmarcan en la música. Este término se refiere los estilos de vida previos a su conversión religiosa presentes en la región: principalmente el denominado evangelio –con influencias pentecostales–, el anglicanismo y, en menor medida, el catolicismo. En relación a esto Roig (1996) afirma que lo “tradicional” de la música del Coro Chelaalapí como mensaje posee una doble significación: para la sociedad global es “la” música toba, mientras que para la mayoría de los miembros de la etnia es la música de sus antepasados. Continuando con Citro et. Al. (2012) a través de la evangelización y la incorporación de los tobas al mercado de trabajo rural (ingenios, obrajes y cosechas), y luego del acceso a los medios masivos de comunicación y a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Seguido de esto, la autora indica la incorporación de nuevos instrumentos (Bombo, guitarra y teclados eléctricos) y nuevos géneros musicales (desde lo evangélico a la cumbia y el reggaetón). Seguido de esto, es importante señalar el aporte de Roig (1996) donde establece los puntos de contacto con la música evangélica y la folclórica; La primera, señala como miembros del coro pertenecientes a la iglesia evangélica, se mostraron interesados por el canto polifónico (a varias voces), lo cual citaremos textualmente algunos indicadores relevantes: “ejecución a dos voces de algunos cantos (ejemplo: Kájá, [El Carao], oAila e Laogo [Laflor del lapacho]).“Aprendimos a cantar de los evangelios voz más gruesa, voz más fina”.- incorporación de cantos evangélicos, con letra en lengua toba, provenientes de “antiguos cantos del evangelio”. Estos constituyen una minoría dentro del repertorio total. Se ha detectado tres de ellos dentro de un total de treinta cantos. (ejemplo: Reunidos). Y en el segundo, la modificación en la estructura formal de los cantos. Seguido de esto, una importante incorporación del bombo criollo como sustituto del antiguokatakí (tambor de agua), que acompaña el canto por medio deostinati (los sonajeros de calabazas abocan a marcar el pulso). (...)” *géneros vinculados a rituales y festividades del pasado que fueron duramente criticadas por las iglesias, como los canto-danzas de los jóvenes*

---

<sup>24</sup> (..) “–entre los cuales cabe destacar la labor pionera de los etnomusicólogos Jorge Novati e Irma Ruiz y del pequeño grupo de investigadores que continuamos su trabajo–,” ((Citro et. Al. 2012. P. 163).

*solteros, de los rituales de iniciación femenina o los cantos chamánicos con la sonaja de calabaza, aunque estas críticas y discontinuidades en las prácticas no impidieron que algunos de los rasgos musicales de estos géneros persistieran en la música evangélica* “(Citro et. Al. 2012. P. 169), además podemos señalar el aporte de Roig (1996) sobre el coro y su repertorio como mensaje dentro y fuera del ámbito indígena y “no indígena”; el primero es que las comunidades indígenas evangélicas poseen una actitud de rechazo hacia el coro toba. Si bien se sienten identificados por esa música, en tanto la reconocen como parte de su pasado cultural, se muestran resistentes a ella porque consideran que no responde a su tradición musical anterior por las influencias y modificaciones sufridas. La evaluación de sus críticas permite constatar que aún sigue vigente el conocimiento de los códigos musicales anteriores, aunque las expresiones estén desapareciendo o resignificándose a través de las actuales. Se afirma con precisión “esto es toba” o “esto no es toba” (por ejemplo, la actual función asignada al Nviké).<sup>25</sup> Lo segundo, es que desde la cultura oficial hay preocupación por la conversión del qom al pentecostalismo. Se la visualiza como factor de pérdida cultural y alienación de los indígenas (a los que se sigue subestimando), vistos únicamente como agentes pasivos de esas transformaciones y no como actores con agencia propia, aunque, sin duda inmersos en procesos de hegemonía. Por lo tanto, la autora afirma que, al concepto de tradicionalidad, éste resulta adecuado para la música que ejecuta el Coro, pero también para la música toba evangélica. Entendiendo que esta última ya es música tradicional (Roig 1996). Por último, Citro et. Al. (2012) concluye que el desarrollo de estas prácticas musicales en nuevos contextos de actuación (artes escénicas) podría favorecer un proceso de resignificación y revalorización de la música indígena, no sólo entre las audiencias criollas sino también entre los tobas, en tanto estos contextos ofrecen un marco alternativo al de la crítica y la deslegitimación que hasta ahora sufrieron estas músicas, fruto del proceso de evangelización (p.171).

---

<sup>25</sup> El Nviké era tradicionalmente un instrumento solista, de función específica de entretenimiento. Dentro del Coro, además se observa el Nviké integrado a las canciones: en la introducción de las mismas, junto con percusión, anticipando la melodía a ser cantada por el Coro—en este sentido apoyando la función de “guía”—y luego, durante el canto, integrado como una voz más junto con la de los intérpretes (Roig, 1996).

### **Los hacedores y gestores culturales: algunos aportes de autores**

Coincidiendo con Rojas (2015), que cita a Banús<sup>26</sup>, a labor profesional de los agentes sociales que trabajan en el mundo de la cultura sin ser creadores, sino quienes ponen en contacto la sociedad y la cultura, contribuyendo en forma decisiva en la vida cultural. Asimismo, el gestor no es un artista (pero si hay artista que también pueden ser gestores) ni un administrativo, ni un técnico. Es más bien un mediador, un hacedor de puentes, entre la cultura y la sociedad. Esto es, lo que podemos inferir como un hacedor cultural (Rojas, C. 2015, 20 de enero. “El gestor cultural es un hacedor de puentes”. Universidad de Piura. Recuperado de: <https://www.udep.edu.pe/hoy/2015/01/gestor-cultural-perfil-y-labor/> ).

Para poder poner el foco en el análisis de los modelos de la gestión cultural, es muy importante poder compartir lo señalado por Ojeda (2023) de comprender el modelo de *gestión de diversidad cultural* en dos vertientes:

- *Las políticas multiculturalistas*, que surgen con los movimientos sociales y, contrario a las ideas de asimilación, discriminación y homogeneización, buscan establecer políticas de reconocimiento de los grupos excluidos; es decir, reivindicar su derecho a la diferencia. Sin embargo, si los grupos dominantes consideran que estas diferencias tienen fronteras fijas puede generar lógicas discriminatorias y de subordinación (Grimson, 2008). La autora indica que esto, ha llegado a funcionar en algunos países como interpretación ampliada de la democracia (tener derecho a ser educado en su propia lengua, tener revistas y radios que nos distingan, etc.). Sin embargo, se le critica –como al pluralismo<sup>27</sup>– el hecho de que conduzca a nuevas versiones de etnocentrismo: “de la obligación de conocer una única cultura (nacional,

---

<sup>26</sup> Dr. Enrique Banús, profesor de humanidades y director del Centro Cultural de la UDEP. (Rojas, C. 2015, 20 de enero. “El gestor cultural es un hacedor de puentes”. Universidad de Piura. Recuperado de: <https://www.udep.edu.pe/hoy/2015/01/gestor-cultural-perfil-y-labor/> ).

<sup>27</sup> (...) el camino del pluralismo cultural en América Latina se abrió a través de la superación de la diversidad negada por el Estado liberal y de la cancelación de la idea de que solo era posible una sola vía hacia el desarrollo. En este proceso el debate intelectual y la movilización indígena jugaron un papel fundamental. (Nivón, 2013, p. 58) Femenías (2013), sostiene que, si bien las nociones de pluralismo y multiculturalismo suelen ser utilizadas como sinónimos, la primera suele considerar a sus grupos y culturas como más fluidos, mientras que la segunda los considera fijos y estáticos

occidental, blanca, masculina) se pasa a absolutizar acríticamente las virtudes, sólo las virtudes, de la minoría a la que se pertenece” (García Canclini, 2004, p. 22).

- *La interculturalidad como modelo de gestión de la diversidad cultural*, donde, Martínez Hoyos y Rodríguez Pabón (2012) sostienen que la interculturalidad no propone únicamente el reconocimiento de la diversidad cultural, sino que pone en el centro a la interrelación de culturas y se cuestiona por los sentidos de los otros; es un proyecto político que cuestiona los lugares de poder desde donde se producen los conocimientos. Además, La interculturalidad considera a las culturas como dinámicas y susceptibles de mezclarse produciendo nuevas culturas, este modelo habla de convivencia; es decir habla de vivir en compañía de otros, pero enriqueciéndose a través de los desacuerdos y debates (Sáez Alonso, 2008). Por lo tanto, coincidimos con la autora de que las políticas interculturales deben considerarse como una forma de pensamiento construido desde la población indígena o agentes subalternos, a un pensamiento contrapuesto al del multiculturalismo “que tiende a hacer desaparecer y oscurecer las historias locales y autoriza un sentido ‘universal’ de las sociedades multiculturales y del mundo cultural” (Walsh, 2007, p. 53).

Por tanto, la autora nos muestra que la gestión cultural como parte íntegra de las políticas culturales, como se han llevado a cabo históricamente en la provincia, deberían ser pensadas desde la folclorización de la población indígena o agentes subalternos.

### **El coro Qom Chelaalapi: Algunos aportes y observaciones**

En este apartado, resulta muy importante señalar los aportes desde la observación y las entrevistas para poder contrastarlos con todo lo desarrollado en este capítulo.

Partimos del aporte de González (2024) que señala: “Respecto, por ejemplo, al coro “Chelaalapi”, nos resulta interesante retomar el aporte de Citro y Torres Agüero, (2015) quienes destacan porqué, precisamente el canto y la danza, suelen ser los principales objetivos de las políticas públicas multiculturales y, por

extensión, de las prácticas de patrimonialización. Estas autoras exponen que desde la década de los sesenta se viene destacando la capacidad de estas expresiones para actuar como poderosos símbolos culturales o índices de identidades, solidificando su dimensión representativa. Pero, además, las músicas y danzas no sólo permitirían reforzar o legitimar posiciones identitarias ya constituidas y consolidadas, con base étnica, regional, nacional, de clase o género, etc., sino que también podrían intervenir de manera activa en sus procesos de construcción y transformación, así como en las pugnas y estrategias político-culturales que encaran los diversos grupos y sectores sociales. Es decir, que además de asociarse con la identidad, se convierte en un campo de disputas, donde diversos actores movilizan o vehiculizan sentidos en torno a lo que cada sector considera constitutivo de aquella” (pp. 237 y 238).

### **Prácticas y representaciones del coro en la actualidad**

“Elvio Mansilla, Omar Toledo, Griselda Morales, Enriqueta Escobilla, Román Gómez, Héctor Patricio, Diego Castro, Pablo Mansilla, Ermelinda Diego, Sofia Largo, Vilma Villordo y Griselda Gómez” (Miembros del coro qom en la actualidad)

Durante la observación, los miembros arriban al espacio a la vista de espectadores conformados por adolescentes, pertenecientes a la escuela secundaria “Normal Sarmiento E.E. S. Nro. 87” de la ciudad de Resistencia, capital de la Provincia del Chaco. Donde la gestión consiste en compartir relatos que hablen acerca del contenido musical que representa el repertorio desarrollado por los propios miembros del coro qom. Su coordinador artístico, Diego Ariel Castro Oliva, da apertura al evento con un saludo en idioma qom: *la'*, seguido de una breve reseña histórica referido a la fundación del grupo de coreutas. Además, se presentan como los miembros de la nueva generación y datan acontecimientos provenientes de sus “abuelos” (antepasados) al realizar canticos en señal de festejos hacia la buena cosecha, nacimiento de un nuevo miembro de la comunidad y la llegada de la estación de la primavera. Seguido de esto, destacó y señaló la importancia de los instrumentos autóctonos que acompañan al canto y el origen y características de cada uno de ellos. Como, por ejemplo, resalta el N´viké como un importante instrumento tradicional que

simula el ruido de las garras del tigre cuando las afila, explicando su origen e historia de su ejecución.<sup>28</sup> Otra apreciación que los miembros destacan, es homenajear a sus antepasados con una danza que les permite compartir con sus espectadores, donde los invita y van danzando en pasos conformando un círculo. Para la comunidad la transmisión de la alegría y los festejos que sus antepasados realizaban en señal de buenas cosechas o acontecimientos de importante índole cultural. La danza es, para la comunidad, sinónimo de festividad, y este encargo social es sin duda parte de la gestión cultural de sus actores.<sup>29</sup>

Por otro parte, en la entrevista realizada a Elvio Mansilla (director del coro qom Chelaalapí) nos habla sobre sus actividades con el compromiso de mantener en vigencia sus orígenes, estilos de vida, idiomas, saberes populares y demás elementos como parte integrante de su patrimonio cultural, están respaldadas por el Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, y en conjunto pueden dar horizontalidad en el manejo de las políticas culturales permitiendo elaborar proyectos y programas culturales para llevar a cabo las actividades artísticas del coro qom.<sup>30</sup>

También es el caso de Griselda (miembro del coro qom), quien manifestó la importancia de hallarse representada como parte integrante de sus orígenes, sin olvidar de dónde vienen como comunidad para no perder la esperanza de que el resto de la sociedad valore la cultura indígena. Además, también nos comenta sobre su rol como formadora en un coro de niños qom, a quienes llaman “Los Zorzalitos”<sup>31</sup> para

---

<sup>28</sup> La historia de este instrumento cuenta sobre el desplazamiento de un sonido que permitía el encuentro entre dos individuos que se extrañaban. Así mismo, este instrumento era ejecutado en el monte por uno de ellos al extrañar a su ser querido. El sonido se desplazaba por todo el territorio hasta dar con la otra persona y, así, a los pocos días lograr un encuentro. Además, también era una forma de poder comunicarse con los seres que habitaban en el monte (Recuperado de: [https://youtu.be/JIndiDPsBxU?si=ppmNB\\_kSOOn-DqWXj](https://youtu.be/JIndiDPsBxU?si=ppmNB_kSOOn-DqWXj))

<sup>29</sup> . Una de sus guías es Griselda Morales, quien además de su canto y ejecutora de la “sonaja de calabaza”, permite conectarse con sus espectadores, invitarlos a bailar y lograr que formen parte de su tradición al público mismo. (Recuperado de [https://youtu.be/B8t\\_AmX3\\_vw?si=KEu579Zcu\\_TBD0SK](https://youtu.be/B8t_AmX3_vw?si=KEu579Zcu_TBD0SK))

<sup>31</sup> Coro de Niños, "Los Zorzalitos": de lo que se recuerda, Año 92 al 95, de aquellos niños quedaron y pudieron formar parte del Coro Mayor, Claudio Largo (Fue director) y Elvio Mansilla (antes) Coordinador y en la actualidad 2023 en adelante director del Coro Qom. Año 2012 a 2013: de esta época no quedó ningún Niño/a ya que al crecer tomaron rumbos distintos, proyectos personales etc. etc. de los Años

que tengan la posibilidad de aprender sobre todo el contenido simbólico ante la oportunidad de que puedan convertirse en futuros miembros de la “bandada de Zorzales”. Por lo tanto, Griselda nos comenta que necesitan que el coro se fortalezca por el compromiso de sus miembros, “que les nazca del corazón, sin importar si son niños, niñas, adolescentes o adultos”.

Para ir concluyendo este capítulo, siguiendo con González (2024): *“El proyecto multiculturalista, al menos en su faceta discursiva, si bien se presenta como decolonial y buscando revertir la discriminación, el silenciamiento o la estigmatización que las comunidades indígenas han sufrido en el pasado, se basa en el mismo precepto epistemológico que contribuyó a esa imagen estigmatizante de la alteridad indígena. Recurriendo a la patrimonialización como una de sus principales herramientas, termina convalidando la columna vertebral de aquel proyecto civilizatorio colonial: el locus de otrerización”* (p. 239).

De este modo, proponemos que la gestión cultural, como parte integrante de las políticas culturales impulsadas por sus propios actores, se pueda manifestar desde paradigmas diferentes al de la folclorización u otrerización indígena, abriendo las posibilidades a una mayor agencia política de los propios agentes indígenas, de poder mostrar lo que ellos/as mismos/as pretendan visibilizar y proteger a través de sus propias representaciones de diversidad cultural y que por medio de las expresiones artísticas puedan “hacer realidad” sus “sueños” del multiculturalismo (Citro et. Al, 2012). Asimismo, notamos la dificultad de estos procesos de agenciamiento o politicidad indígena, en vistas de las limitaciones producto de un sistema burocrático de políticas culturales que de alguna manera limita las posibilidades de acción política de los mismos indígenas, ya que sigue basada en una noción folclórica de la diversidad y pensando a los pueblos indígenas como “portadores de una tradición” que siempre es definida externamente a ellos.

En reflexión con la existencia de los estrechos modelos de gestión cultural que hemos problematizados a lo largo de este capítulo, la agenda social debería abrirse más a

---

mencionados, fueron Los Abuelos/as quienes enseñaban a los niños, maneras de entonar, el significado de las canciones, danzas etc. etc. Año 2024 aún se está trabajando con los Niños, por momentos cuesta ya que trasladar al niño/a implica sus gastos, pasajes en colectivo, una merienda etc. A pesar de eso, se hace el esfuerzo por mantener a Los Zorzalitos.

la posibilidad de mostrar algunas cuestiones que el coro quiera visibilizar además de su repertorio artístico. No obstante, esta forma de folclorización quedaría determinada en un modelo de políticas culturales impulsadas por los propios miembros de la comunidad indígena como consecuencia de la lucha por la inclusión social y respeto de la diversidad cultural. En síntesis, concebir a los propios coreutas como gestores de sus propias políticas culturales

### **Capítulo 3**

#### **El papel del Estado en el marco de las políticas culturales: hacia una propuesta de gestión más participativa**

Para comprender el rol del Estado en las políticas culturales es necesario un breve análisis sobre las leyes internacionales y cuál es el motivo de su existencia. Para ello, González (2024), sostiene que las políticas culturales existen y se fundamentan por el reconocimiento de los derechos culturales como parte de los derechos humanos, sancionados en 1948 primero por la Organización de Estados Americanos (OEA) y luego por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), con la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, y con la Declaración Universal de los Derechos Humanos, respectivamente. En contraste, siguiendo con Citro et. Al. (2012) aporta que, las políticas de defensa del patrimonio común de la humanidad, iniciadas por organismos internacionales como la UNESCO y desde allí promovidas a sus estados miembros. Ya en 1970 la UNESCO aprobó la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural”. También, compartimos con Ojeda (2023) quien aporta en sus tesis que la UNESCO es el principal espacio institucional y que traza y discute la aplicación de normativa, leyes o impone las categorías y pautas para catalogar o burocratizar el mundo de las políticas, en menor o mayor medida, el horizonte de las políticas culturales de sus Estados Miembros. Lo que, además, la autora sostiene el aporte de Cervantes Barba (2006) que esta Declaración expresó los reclamos de las naciones y minorías en situaciones de vulnerabilidad, y además habilitó la apuesta por un desarrollo más equitativo y justo. Pero para problematizar las nociones de diversidad cultural la autora también expresa que el documento es un híbrido, puesto que recupera ideas de varias perspectivas. Aquí nos resulta interesante el análisis de Ojeda (2023. P. 30) sobre las ideas que convergen en la Declaración según Cervantes Barba (2006):

- “Es necesario lograr la coexistencia pacífica y armónica de distintas culturas en un mismo territorio” (perspectiva multiculturalista).
- “Promover el diálogo y la cooperación entre las culturas” (perspectiva interculturalista).
- “Hay igualdad en las culturas y cada una debe tener su propia identidad” (Relativismo cultural).

- “Política de reconocimiento” (Utopía cultural de democracia).

Por otro lado, la diversidad cultural aparece como principio, relacionada a los derechos humanos: La propuesta de la UNESCO implica incorporar la diversidad cultural como norma de vida, reconocer a los otros como iguales y buscar que el diálogo y las interacciones se den en terrenos garantizados de solidaridad, apertura y colaboración. Se trata más bien de una categoría moral, de una actitud de vida en la que se integra un conjunto de valores relacionados con la reciprocidad, el respeto a la diferencia y la comprensión mutua. (Cervantes Barba, 2006, p. 36). Por otra parte, para poner en contexto a la provincia del Chaco, de acuerdo con González (2024) —quien aborda el espesor histórico de las políticas culturales en la provincia—, que señala la existencia de una formación discursiva multiculturalista y exotizante hacia los pueblos indígenas que se ancla en las representaciones sobre un culturalismo arquetípico, al mismo tiempo que pone en discusión la actitud exacerbadamente patrimonialista que impera en la gestión estatal. A partir de esto podemos analizar algunos estudios de casos propuestos por otros autores y aportar un análisis que enfatice el “por qué” de la creación de leyes y como el Estado las interpreta como parte integrante de las declaraciones sancionadas por los organismos internacionales. La provincia del Chaco constituye nuestro referente empírico para entender y reflexionar sobre la necesidad de una mayor horizontalidad de las políticas culturales hacia el pueblo qom representados por el coro Chelaalapi.

### **Las primeras generaciones y el Estado**

En capítulos anteriores, hemos nombrado a los primeros integrantes de la “bandada de Zorzales”, en ese tiempo reconocidos por la etnia toba.

Martinell (2001) sostuvo que la gestión cultural suele darse como un encargo social de distintos tipos según lo interpreta (Mariscal Orozco, 2015) citando textualmente:

- *“Como ocupación laboral, esto es, un trabajo remunerado económicamente que implica un salario o un pago por llevarlo a cabo.*
- *Como un cargo o comisión comunitaria, un ejemplo de ello se puede observar en la cultura popular, algunas personas son responsables de*

*realizar una serie de actividades culturales por la cual no reciben una remuneración económica.*

- ***Como una actividad económica secundaria, en el sentido de que funge como una actividad laboral o profesional complementaria a los ingresos primarios de una persona, por lo que no depende de éste para vivir.***<sup>32</sup>

Compartiendo esta cita, podemos analizar como las primeras generaciones, impulsaron sus actividades culturales mediante el encargo o comisión comunitaria. El coro toba (reconocido en ese tiempo) era una cultura popular, cuyos programas de gestión y desarrollo que fueron impulsando sus agentes sociales eran realizados sin percibir un salario. Por lo cual, los puestos no podían perpetuarse en detrimento de ocupación laboral que permita darles una apreciación económica. Así mismo, la opción de migración por parte de algunos miembros resultaba ser indeclinable ante la exigencia de este contexto.

Como consecuencia, el Estado resolvió oficializar por decreto la “Ley 3.322”, del 25 de noviembre de 1987 que depende de la secretaria de cultura del Chaco (reconocido 25 años después de la creación del coro) con el objetivo de “difundir este trascendental elemento de la cultura toba según Secretaría General de la Gobernación de la Provincia del Chaco (1987). Boletín Oficial7 - XII, Art. 3º, inciso C. Resistencia (Chaco) (Roig, 1996. P. 73). Lo cual, en términos de lo interpretado por (Mariscal Orozco, 2015), estos actores sociales comenzaron a insertarse en los primeros tramos de ocupación laboral. A partir de allí podemos citar textualmente a Roig (1996) diciendo:

“A tal efecto, se crearon siete cargos temporarios (por contrato) en la Secretaría, en los que en 1990 se desempeñaban cumpliendo funciones de auxiliares de limpieza y otros servicios en diversas dependencias oficiales. La situación de no hallarse contratados como músicos era sentida por ellos como una prueba de la desvalorización de su música y de su etnia, e interpretaban las contrataciones como el

---

<sup>32</sup> Este artículo, forma parte de los resultados de la investigación “Emergencia de la gestión cultural como campo académico” apoyado por el Fondo sectorial Ciencia Básica del CONACyT 2015. (Mariscal Orozco, 2015. “Gestión Cultural. Aproximaciones Empíricos – Teóricas”. OpenEditionBooks. Recuperado de: <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/7919> ).

medio para retenerlos en la ciudad, evitando migraciones laborales al campo. Así ellos están disponibles para presentaciones locales y viajes” (p.73). Por ello, la autora comenta con detalle los puestos ocupados por cada integrante citando.

“En marzo de 1990, Rito Largo y Mario Moral eran ordenanzas en el Centro Cultural Leopoldo Marechal; Ignacio Mansilla ocupaba el mismo cargo en el Museo de Ciencias Naturales, y Oscar Oliva en el Museo de Bellas Artes; Zunilda Méndez realizaba servicios de limpieza en las dependencias de la Secretaría; Rosalía Patricio y Juan Recio, idénticas actividades en el Departamento Técnico de la Secretaría; y Gregorio Segundo, en el Departamento de Riego de la Municipalidad” (Roig, 1996. P. 73).

Pero además de esto, el cumplimiento de los programas culturales se fue implementando desde las actuaciones designadas por la Secretaría de Cultura como en los festivales de Cosquín, Provincia de Córdoba (Festival del Folclore en Argentina), fiestas de música, ferias, colegios, actos conmemorativos tanto dentro como fuera de la provincia (Roig, 1996. P.73). De este modo, era el Estado quien decidía que eventos eran legítimos de incluir la participación del coro, siendo quien diagramaba la agenda y tomaba decisiones de manera vertical e inconsulta.

### **Patrimonio Cultural Inmaterial y Viviente como categoría de intervención estatal**

para poder analizar este punto es necesario tomar el estudio de caso en Formosa, por Citro et. Al. (2012) y su aporte referido a la existencia de la ley de “Patrimonio Cultural Inmaterial”, y poder contrastar la en Chaco la declaración de la ley “Patrimonio Cultural Viviente” su interpretación y adecuación hacia el coro como parte integrante de leyes nacionales, y de éstas, internacionales.

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

citado por Citro Et. Al. P. 159). La autora inicia su reflexión problematizando como la diversidad cultural va adquiriendo mayor relevancia en la arena política como resultado de los agitados movimientos sociales y disputas por los derechos identitarios de diversos grupos, étnicos, religiosos y de género, entre otros. Es por eso, que, en la década de 1980, las discusiones multiculturalistas llegan mostrarse como parte del “ideario democrático” de los estados-nación, junto con la internacionalización de las ideas de “ciudadanía” y “derechos humanos”. Asimismo, la autora afirma sobre la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizadas, que comenzaron a reclamar “derechos” en nombre de su identidad y, de este modo, pudieron obtener distintos reconocimientos, apoyos e incluso recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. Sin embargo, algunos autores destacan la ambigüedad que implican estos procesos, no exentos de contradicciones y disputas.

### **Patrimonio Cultural Inmaterial: El estudio de caso en Formosa**

Según Citro et. Al. (2012) el corpus de legislaciones de la provincia de Formosa sobre patrimonio cultural es en la Ley 351 sancionada en 1973. A partir de ello indicaremos un breve análisis de acuerdo a lo señalado por la autora:

<p><i>Ley Integral Aborígen 426</i>, propone "la preservación social y cultural de las comunidades aborígenes, la defensa de sus patrimonios y sus tradiciones".</p>
<p><i>Ley 1229 sancionada en 1996</i>, en la que, paradójicamente, se declara como "patrimonio cultural de la Provincia de Formosa" a una serie de músicas y danzas folklóricas pertenecientes al repertorio nacional hegemónico, "Chamamé", "Chacarera", "Copla", "Zamba", "y la música ciudadana denominada Tango"</p>
<p><i>En 2003</i>, la provincia sanciona una nueva constitución “reafirmando la auténtica identidad multiétnica y pluricultural” de la provincia (Preámbulo). No obstante, si bien dentro de esta pretendida concepción multiculturalista se alude a la “preexistencia de los pueblos aborígenes que la habitan” (Art. 79, Cap. 4), y a que la “realidad cultural” provincial es “pluricultural” y está conformada por “vertientes nativas” y diversas “corrientes inmigratorias” (Art. 92, Cap. 6)</p>

*En 2004, se sanciona la Ley 1455, en la que Formosa “adhiera a la Ley Nacional 25743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico”*

*En 2006, lo que hasta ese entonces era una Dirección de Cultura Provincial, se transforma en Subsecretaría, dando lugar a la creación de las direcciones de “Patrimonio socio-cultural” y “Acción Cultural”.*

En base a esto, la autora analiza que en este corpus se busca posicionar a Formosa, en tanto territorio que ocupa la mayor parte del Chaco central, como síntesis ejemplar de la "América India y Criolla", como "una identidad cultural potente": "sostenemos que históricamente los caminos culturales de la América del Sur conducen a Formosa". Siendo así, discutible porque sólo se menciona genéricamente “a las actuales culturas chaquenses”. Como resultado, quedarían invisibilizadas las especificidades de los actuales grupos tobas, wichi y pilagá. No obstante, a partir del análisis de este corpus legal y medios de difusión oficiales, se establece que lo que se identifica como objeto patrimonial inmaterial en relación con la música y la danza, son aquellas expresiones ya pertenecientes al repertorio nacional hegemónico, mientras se evita toda referencia a las expresiones indígenas locales (Citro et. Al. 2012).

### **El patrimonio cultural “viviente” como políticas de Estado**

Volviendo a la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, en el año 2003, la cual lo define como, “Conjunto de las tradiciones culturales, sin limitarse exclusivamente al patrimonio artístico y abarcando la totalidad de las expresiones del patrimonio legado por el pasado, como las artes populares y el folclore, las tradiciones orales y los usos culturales” (Citro y Torres Agüero. P. 161); notamos que Argentina adhiere por medio de la Ley Nacional n°26.118 contemplado por este organismo. Dando la posibilidad que cada provincia pueda dar interpretación como parte integrante de la mencionada disposición legal.

“La intervención de la UNESCO para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, a través de políticas de preservación y ayuda, ha revitalizado la posición de los pueblos que conservaron a través del tiempo sus conocimientos, tradiciones ancestrales y a su vez, ha legado conocimientos, en beneficio de la humanidad, basados

en la diversidad cultural en la era de la globalización que tiende a la homogenización de la cultura” (UNESCO, 2003).

*“El patrimonio vivo es importante porque infunde un sentimiento de identidad y continuidad a las comunidades y los individuos. Puede promover la cohesión social, el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana, así como ayudar a las comunidades a construir sociedades resilientes, pacíficas e inclusiva”* (UNESCO, 2019).

Por lo anterior, podemos inferir que, a los fenómenos u hechos inmateriales pertenecientes a una sociedad, las provincias les adjudican el término “Patrimonio Cultural Viviente”, como una interpretación específica articulada a la establecida por la Convención. No obstante, de acuerdo con las regulaciones de las manifestaciones dadas por la convención mencionada más arriba, los mismos países miembros llaman al “Patrimonio Cultural Inmaterial” como “Patrimonio Viviente” por considerarlas la raíz de la diversidad cultural y su mantenimiento es una garantía para la continuación de la creatividad.

### **Estado como legitimación y reconocimiento**

Estas políticas culturales van de la mano con lo hecho en distintos países de América Latina respecto al proceso multiculturalista, especialmente en los años 90 y comienzos del 2000 con el apogeo del neoliberalismo. Este proyecto político vino a dar un reconocimiento cosmético en el plano social, otorgando en el plano simbólico y cultural lo que sus políticas de depredación económica quitaban en el ámbito social y económico.

*“Fue reconocido y declarado oficialmente como Embajador Cultural de la etnia Qom, Coro Oficial de la Provincia del Chaco, Patrimonio Cultural y Símbolo de la Cultura Chaqueña por el Poder Ejecutivo, Patrimonio Cultural Viviente del Chaco (propuesto por la Unesco-2006), Patrimonio Cultural Viviente (Cámara de Diputados del Chaco) y Declaración de Interés Cultural (Senado Argentino).”* (2021, 17 de marzo. “Patrimonio Cultural viviente, el coro Chelaalapí celebra 59 años” (Norte, 2021).

El Senado de Nación Argentina, en abril de 2008 lo declara de interés cultural.

También es así, que en el año 2016 con fecha 30 de agosto, se estable el proyecto de Ley en la Cámara de Diputados de la Nación Argentina para el reconocimiento del coro qom “Chelaalapí” como parte integrante del patrimonio cultural argentino<sup>33</sup> (Diputados, 2016).

En el 2018, el Gobierno de la Provincia del Chaco reconoció y acompañó a las giras internacionales que se llevaron a cabo en los diferentes festivales de los países limítrofes (Paraguay) y por Europa (España, Francia, Alemania y Hungría). En consecuencia se afirmó citando textualmente:

*“Su música es un homenaje a la tierra, los valores, y la pertinencia, porque han logrado persistir incluso en un contexto en donde las diferentes influencias del mundo globalizado nos lleva a la pérdida de registros y del acervo indígena”. “Somos una gestión que busca, a través de sus políticas, reivindicar la identidad y las culturas originarias de nuestro Chaco, y esto se ve plasmado en este tipo de acciones que permiten mostrar nuestra riqueza cultural en las grandes ciudades de mundo”, continuó el mandatario provincial” (Actualidad Chaco, 2018)*

Se evidencia así que estas políticas apuntan más bien al reconocimiento, pensándose el Estado como institución que legitima ciertas prácticas culturales pero que, sin embargo, sigue enfocando la diversidad cultural como un valor que es pensado únicamente desde un enfoque material de la cultura y, siempre y cuando, pueda ser conectada con la identidad local y su legitimación como incorporación al patrimonio nacional.

### **Las instituciones gubernamentales y las generaciones actuales**

El instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, es el organismo gubernamental que dialoga constantemente con este grupo y define o delinea acciones concretas, fijando además la agenda de eventos en las que se les solicita su performance musical. Pero antes de continuar, nombraremos a los principales actores sociales que conforman el coro qom Chelaalapí:

---

<sup>33</sup> Expediente 5686-D-2016

“*Elvio Mansilla, Omar Toledo, Griselda Morales, Enriqueta Escobilla, Román Gómez, Héctor Patricio, Diego Castro, Pablo Mansilla, Ermelinda Diego, Sofía Largo, Vilma Villordo y Griselda Gómez.*”. Seguido de esto, también cuentan con una coordinación general quien acompañan los miembros del pueblo qom Daniel Aguirre y Diego Castro, que están bajo la dirección de Elvio Mansilla. Estos conforman la cuarta generación hasta el año 2024 representando a la comunidad qom en la Provincia del Chaco y para toda la Argentina.<sup>34</sup>

Según Aguirre (2024), se calcula que en un periodo de 25 a 30 años los integrantes del coro Chelaalapí llevaron sus actividades artísticas sin percibir ninguna remuneración como contraprestación. Luego, al cabo de 6 o 7 años después, se lograron los primeros contratos de planta permanente. Asimismo, a mediados de la década del 90, los contratos de planta permanente distribuían a los miembros del coro por varios sectores. Algunos se situaban en Casa de Gobierno, otro en la Municipalidad de Resistencia (Roig, 1996) o en los museos hasta la actualidad, que ya se resolvió juntar a todos sus actores al espacio del Centro Cultural Leopoldo Marechal de la Ciudad de Resistencia, capital de la Provincia del Chaco.

Durante la entrevista con Aguirre (2024) nos comenta que en la actualidad más de la mitad de los miembros del coro tienen un contrato “precarizado” que se renueva cada año. Algunos pocos miembros ya poseen un contrato de planta permanente. Esto es, que, por medio de esta relación de dependencia, todos los agentes sociales del grupo coral están relacionados con el Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, y en ambos contratos ya se percibe un salario por los servicios prestados.<sup>35</sup> Los integrantes del coro, poseen estas prácticas culturales como su trabajo principal. Sin embargo, algunos tienen una salida laboral distinta para poder cubrir necesidades básicas por cuestiones económicas que no logran cubrir con sus remuneraciones percibidas. Estas actividades también son de índole cultural, en tanto favorecen la inserción del Estado como mediador y gestor, como las de artesanía, alfarería, cestería, cerámica, y demás que lo destinan a la comercialización.

---

<sup>34</sup> Entrevista con Daniel Aguirre (miembro del pueblo qom y coordinación del coro Chelaalapí). Resistencia – Chaco. Complejo Leopoldo Marechal. Sábado 31 de noviembre del 2024. Ver anexos.

<sup>35</sup> Aguirre (2024) detalles que actualmente 4 integrantes poseen contrato de planta permanente y los 8 restantes, un contrato “precarizado” que se renuevan entre 1 año a 3 meses. Ver anexos.

A continuación, dejaremos una breve reseña que responde a la misión de los representantes de coro Qom Chelaalapí y por qué el Estado debe cumplir un rol muy importante para acompañar a la vida cultural de los pueblos originarios del Chaco.  
*“Junto a los Zorzales*

*Hace más de 10 años que acompaño al Coro Qom Chelaalapi, para mí es un placer que no tiene explicación. La única manera de entender... es siendo parte del camino, viajar con ellos, compartir actividades, charlas, talleres y escenarios. Mi compromiso es plasmar sus actuaciones en fotografías y videos para que cada presentación hable por sí sola.*

*Las canciones tienen su Magia, su misterio... Los sonidos de los Zorzales traen consigo la Memoria de los Abuelos/as, el mensaje de los Espíritus (Guardianes que no quieren ser olvidados), entonando melodías que immortalizan a los Líderes que ya no están, (quienes caminan en el Mundo Espiritual). Además, en sus letras podemos apreciar narraciones (historias) sobre nuestro Hogar... el Monte, al cual están destruyendo sin piedad.*

*Zorzales, Voces que resisten el olvido.*

*Escuchar al Coro Qom Chelaalapi me traslada al tiempo de los Antiguos, voces que tienen la fuerza del ayer, pero sin olvidarse del presente, conservando la esperanza de recuperar esa riqueza Ancestral, compartiendo Canciones y Danzas con las nuevas Generaciones, pensando constantemente en los Abuelos/as... quienes dedicaron sus vidas para permanecer y decirnos (y decir) que todavía estamos.*

*No somos el pasado, somos el Hoy.*

*Estamos y vivimos como Pueblos Preexistentes.<sup>36</sup>”*

Según Elvio Mansilla (2024), el Estado lleva una serie de trámite a disposiciones de toda la coordinación de coro Chelaalapí para autorizar permisos en algún evento a llevar a cabo y alguna institución educativa, museos, comedores,

---

<sup>36</sup> Escrito publicado en el programa “Pueblos Originarios”. Autor: Daniel Aguirre. (recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0hQJvxky5tQ&list=PL0-Ldrypt8h1jacTX9UBv7HqvWb2RMKuV&index=7>).

festivales tradicionales, en la provincia, interior del país o resto del mundo. También cualquier espacio cultural que el Estado considere pertinente y tenga amplia convocatoria. En este sentido, Masilla sostiene que en algunos casos los compromisos no son consolidados por el organismo gubernamental debido a la falta de requisitos que mencionamos anteriormente (poca convocatoria). Lo cual se manifiesta disconforme, debido a que la labor fundamental es mantener vivo y unido al coro Chelaalapí sin importar el lugar o interacción social con una amplia o poca convocatoria.<sup>37</sup> Además, de acuerdo con: “... *una buena política cultural no es la que asume en forma exclusiva la organización del desarrollo cultural en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías, sino que abarca también los movimientos de juego y experimentación, promueve las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva. A fin de cuentas, sostiene que la mayoría de las prácticas culturales son efímeras: no permanecen como monumentos, ni producen réditos económicos acumulables. Importa el gasto y esfuerzo que se realiza en ellas por lo que significan como placer y experiencia*” (García Canclini, 1987: pp. 60-61).

Podríamos inferir que las políticas de Estado pueden cumplir y sostener un trabajo horizontal con las comunidades, agentes sociales o instituciones que lo demanden. No solamente por el diseño de programas o proyector culturales que permitan acompañar en la gestión cultural de estos, sino que, todos estos mecanismos de interacción se manifiestan por el resultado de la disputa existente por décadas de gestión cultural, y el reclamo por la preservación y conservación de un patrimonio cultural que vive y se siente en una comunidad o grupos de actores sociales que siguen defendiendo desde las anteriores, actuales y futuras generaciones. Además: “*las políticas culturales deben también dar respuestas a problemas concretos; por lo tanto, deben conocer la historia y la problemática de su momento histórico para que las gestiones logren enriquecer la identidad de un pueblo, permitir su realización en el plano individual y colectivo, ya que, a fin de cuentas, «la política cultural debe ser también una política del placer*” (García Canclini, 1987). Seguido de esto, el coro qom Chelaalapí, pensándose a sí mismos como voceros en representación de su pueblo indígena, se establece como un actor clave en un campo de interlocución con el resto de la sociedad durante décadas sin olvidar la herencia que sus “abuelos” han

---

<sup>37</sup> Entrevista Elvio Mansilla. Centro Cultural Leopoldo Marechal. Resistencia – Chaco. 13 de septiembre de 2024. Ver anexo.

dejado a las generaciones actuales. En consecuencia, los “abuelos” no querían enseñar su idioma como por los conflictos del pasado del pueblo como señal de resistencia a que sus generaciones venideras no tropiecen en la discriminación o estigmatización social (Castro, 2024)<sup>38</sup>, Podemos inferir así que el encuentro entre distintas culturas dio a lugar un escenario asimétrico que, claramente, más allá de un discurso políticamente correcto de respeto a la diversidad cultural era difícil que se plasmara en una inclusión verdadera de esos agentes indígenas.

Por lo tanto, en la misma línea con lo que mencionamos previamente, sostenemos que las expresiones artísticas deberían poner en agenda algunas cuestiones que sus propios actores sociales quieran preservar o proteger de acuerdo con su propia agenda simbólica. Así, esto iría en detrimento del mercado cultural configurado en un contexto de modernización que lleva a la adaptación de un capital simbólico en respuestas a las demandas de un público actual y globalizado que responde únicamente a la captación de un público masivo.

---

<sup>38</sup> Entrevista con Diego casto. Año 2024, 13 de septiembre. Centro Cultural Leopoldo Marechal. YOUTUBE. Recuperado de: <https://youtube.com/shorts/ib1m66g3A2Q?si=QTtRWqavT-MLkK4h>.

## Conclusiones

A lo largo del presente trabajo intentamos un recorrido y problematización de algunas discusiones entre distintos autores en materia de políticas culturales y el rol que los actores sociales pueden jugar como gestores culturales. Para ello, hemos analizado los puntos de tensión que durante gran parte del desarrollo hemos llevado a comprender en función a las políticas multiculturales desde lo discursivo, o, por medio del rol que el Estado desempeña para acompañar a la comunidad indígena representada por el coro qom Chelaalapí. Además, pudimos dar cuenta acerca del impacto que estas políticas tienen o pueden tener sobre la música indígena y cuestionarnos sobre la inclusión en las industrias culturales ante el contexto de globalización, y, por otro lado, la influencia sobre la fusión con otros géneros musicales, como también, el contacto con otros movimientos sociales, culturales, políticos y religiosos., por el otro.

Para seguir avanzando, coincidimos con González (2024) citando a (Citro et. Al, 2012, p. 158) que nuestro aporte puede situarse en los debates sobre formas de representación de los pueblos indígenas, en el marco de las políticas culturales indigenistas, dentro de campo relativamente reciente y poco explorado: “si bien el análisis socio-antropológico de las políticas culturales es un área que viene siendo ampliamente desarrollada en el campo académico local, son pocos los estudios que focalizan en su implementación en provincias con población indígena”

En nuestro primer capítulo, hemos propuesto que los procesos de transformación y producción de las practicas y representaciones de los principales actores sociales podrían configurar sus prácticas culturales desde una mirada estratégica más moderna, con el fin de captar el interés hacia aquellas generaciones que quizás no tenían conocimiento acerca de este tipo de expresiones. De igual formo, el valor simbólico proveniente desde los antepasados, manteniendo vigente su lengua materna, sus instrumentos y danzas tradicionales para el mundo de occidente. Seguido con esto, las actividades que los miembros del coro llevaban a cabo desde antes de su fundación e institucionalización, fue desprendido como un ritual de actos festivos, en contacto con la naturaleza, la buena cosecha, la danza, el contacto con sus hermanos en el “mundo espiritual” como, también, la llegada de sus nuevos miembros. Pero, sin embargo, la necesidad de protección y conservación de aquello que consideran su cultura se inscribe en una lucha por su memoria colectiva, su reconocimiento y el respeto por la diversidad

cultural más allá de su declaración normativa como verdadera política de inclusión intercultural.

A efectos de profundizar la afirmación anterior, en el capítulo siguiente hemos problematizado acerca de la diversidad cultural como política estatal, desde su folclorización en detrimento de políticas culturales neoliberales y un paradigma de multiculturalismo que pone en cuestión una mirada tradicional representativa de la cultura chaqueña dentro de la hegemonía de las industrias culturales en las artes escénicas. Por lo tanto, la mirada respecto del folclore nacional, supone un “paradigma dominante” muy determinante en las políticas culturales de los coreutas que resulta relevante ponerlo en discusión a efectos de poder “modernizarse” para tener un alcance de audiencias masivas. Seguido de esto, hemos podido analizar el rol de la música indígena en estas labores culturales de los miembros qom en el coro, donde nos permitimos inferir tomando dos aspectos a tener en cuenta en el plano social: la influencia con otras comunidades (evangélicos), y la adaptación de géneros musicales más hegemónicos y representativos de un público masivo cuyo consumo cultural pone en tensión una puja constante de “modernización”; el primero lo hemos dado cuenta sobre la incorporación de nuevos instrumentos, como la del bombo criollo, desplazando otros, con la finalidad de llegar un público más masivo. En segundo lugar, la existencia de un género musical “folclórico nacional” nos lleva a plantear el siguiente interrogante: ¿son incorporadas, a la música qom, al canon del folclore masivo siempre y cuando son adaptados a apropiados por ese paradigma dominante? Da la impresión que la música indígena solamente tiene cabida en cuanto debe adaptarse a las producciones y transformaciones de un mercado cultural dominante que los lleve a mantener sus propios cánones ancestrales o bien con criterios de modernización que siempre son fijados externamente (Danzas, reivindicación de N’viké, etc.) pero que adhieren su música a la fusión de estilos de “artes de vanguardia” para que puedan reforzar su autonomía indígena en el contexto demandante por las nuevas generaciones. Como ejemplo de esto último observamos como el coro qom Chelaalapí debió unirse con los ritmos de música electrónica. Pero, además, cabe dar una reflexión analítica acerca de lo que Citro et. Al. (2012) adhiere respecto del reconocimiento “la Baguala” y “el carnavalito” como estilos originarios integrados en el acervo del folclore nacional argentino. Por ende, también podríamos problematizar este último, si dichos estilos mantienen sus raíces ancestrales, o bien, podrían ser el resultado de una

apropiación dominante como condición fundamental para formar parte de la participación de los festivales mas importantes y renombrados del país o, por que no, del mundo.

En nuestro tercer capítulo pudimos dar un análisis referido al rol que cumple el Estado frente a las políticas culturales destinadas a los pueblos indígenas. Es así, que, en el desarrollo de nuestro trabajo, hemos observado la calidad de un “Estado presente” sancionando leyes que se desprenden de las convenciones internacionales, por un lado, y, a la vez, por el reconocimiento, financiamiento y acompañamiento en los eventos masivos impulsadas por las industrias culturales. Sin embargo, proponemos que, si es necesario un Estado como legitimador para salvaguardar las expresiones simbólicas que el pueblo indígena pretende mostrar, tanto es necesario poner en evidencia también las condiciones de posibilidad que tuvo esa “emergencia artística” en un proceso de hegemonía. En otras palabras, la lucha por la memoria, identidad, reivindicación y respeto por lo que se entiende como diversidad cultural, ha puesto en agenda, por décadas, las tensiones que comprende el abordaje esencialista que agota a las políticas culturales en un marco normativo a ser impulsadas por el Estado, y, por otro lado, la intención de exhibir sus propios usos y representaciones que los miembros del coro qom pretenda impulsar desde la interculturalidad. Si bien entendemos relevante la administración, gestión y visibilización del Estado por medio de sus mecanismos y estrategias de inclusión/exclusión, también consideramos central otorgar agencia para que dichas políticas culturales puedan provenir de sus propios actores sociales considerados interlocutores legítimos en el proceso y no meros destinatarios. Esto sería de suma importancia para los coreutas, ya que permitiría concebir su labor como “gestores culturales” pero con un diseño mas abierto, con propuestas impulsadas por ellos mismos como interlocutores válidos, dejando de lado trabas burocráticas.

De esta forma, podríamos pensar en el diseño de políticas culturales pensadas “desde abajo” o, bien, desde la comunidad para adentro, pero no como un conjunto homogéneo de individuos que la componen, sino, como un programa intercultural de los usos y representaciones creados, propuestos y diseñados por sus propios actores. Un paradigma intercultural que otorgue centralidad a las prácticas que movilizan los propios agentes culturales, más allá de la profesionalización o burocratización de sus tareas.

Finalmente, con este trabajo de tesina proponemos repensar estas discusiones para poner en agenda, con opiniones o ideas que vayan mas allá de los modelos esencialistas que, entendemos, se desprenden del análisis del marco normativo sancionadas por el Estado. Seguido de esto, podríamos reflexionar acerca del diseño de programas y

proyectos culturales por sus agentes, pero acompañados con un Estado que, hasta el momento, como lo afirma Ojeda (2023), gestiona desde un paradigma donde las políticas culturales se agotan en labores de promoción, difusión, protección y puesta en valor de las expresiones culturales (p.2). Si bien esas acciones son relevantes, es necesario también buscar la posibilidad de que el pueblo Qom (y otros colectivos indígenas) representados por el coro u otros artistas que movilicen capital simbólico puedan plantear sus significaciones, normas y políticas de diversidad cultural en un modelo de gestión intercultural. Para terminar, con este porte que pretendimos realizar, proponemos dejar abierta las posibilidades de poder profundizar en futuros debates, aquellas cuestiones que reflejen las intenciones de reivindicación política mediante la música indígena, y de que manera puedan captar el interés de la audiencia en la actualidad o en el futuro, y, sobre todo, si el entusiasmo recaerá en los “jóvenes indígenas” y como asumirían el rol de “hacedores culturales” para mantener firme sus expresiones simbólicas por medio del arte y la gestión cultural.

## **Referencias Bibliográficas**

**Actualidad Chaco** (3 de noviembre 2018) “Peppo felicitó al Coro Chelaalapi por la gira internacional que iniciará”. Actualidad Chaco.com. (recuperado de: [https://www.actualidadchaco.com/vernota.asp?id\\_noticia=117231](https://www.actualidadchaco.com/vernota.asp?id_noticia=117231) ).

**Argentina. Provincia del Chaco. Cámara de diputados de la Provincia del Chaco.** Ley N° 1690-E (Antes ley 6255). Ley provincial de cultura. Mapa del Estado. Recuperado de: <https://mapadestado.chaco.gob.ar/dependencia/ver/759>.

**Cervantes Barba, C.** (2006). Diversidad cultural y nociones relacionadas: un análisis conceptual. En: Mejía- Arauz, R., Rivera, H. y Frisancho, A. (coord.). *Investigar la diversidad cultural. Teorías, conceptos y métodos de investigación para la educación y el desarrollo*, pp.15 a 43. México: Iteso, Universidad de colima y Universidad Iberoamericana. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/262837281\\_Investigacion\\_la\\_diversidad\\_cultural\\_Teoria\\_conceptos\\_y\\_metodos\\_de\\_investigacion\\_para\\_la\\_educacion\\_y\\_el\\_desarrollo](https://www.researchgate.net/publication/262837281_Investigacion_la_diversidad_cultural_Teoria_conceptos_y_metodos_de_investigacion_para_la_educacion_y_el_desarrollo).

**CHACO** (septiembre 2023). *Con Gran Éxito, El Coro Qom Chelaalapi Culminó Su Segunda Gira Por Europa* (Noticias del Paraná. Recuperado de: <https://www.noticiasdelparana.com.ar/NuevaEdicion/2023/09/18/chaco-con-gran-exito-el-coro-qom-chelaalapi-culmino-su-segunda-gira-por-europa/> ).

**Citro, S. y Torres Agüero, S.** (2012). El Patrimonio Cultural Inmaterial y La Música Indígena en la controvertida política formoseña. (Pp. 157 – 174).

**Citro, S. Menelli, Y. Torres Agüero, S.** (2017). “Cantando al patrimonio...: Las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales.”

**Citro, S. Cernadas Ceriani. C.** (2005). “El movimiento del evangelio entre los Toba del Chaco argentino. Una revisión histórica y etnográfica”. El jote errante – Campus universidad Arturo Prat.

**Fernández, José Manuel.** (2013). “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu.” (Pp. 34 – 54).

**García Canclini, N.** (1987). “Políticas culturales en América Latina”. México. Diario norte. (17 de marzo 2021) *Patrimonio cultural viviente, el Coro Chelaalapi celebra 59 años*. Recuperado de: <https://www.diarionorte.com/202997-patrimonio-cultural-viviente-el-coro-chelaalapi-celebra-59-anos> ).<sup>39</sup>

**González, R.** (2024). “¿es posible pensar la diversidad cultural sin la otrerización radical? reflexiones sobre lenguaje y alteridad en la legislación cultural en torno a los pueblos indígenas en la provincia de chaco (argentina)” Reflexiones sobre

---

<sup>39</sup> (poder ejecutivo N° 1.491/2002). Ley 4429.

lenguaje y alteridad en la legislación cultural en torno a los pueblos indígenas en la provincia de Chaco (Argentina). *Folia Histórica del Nordeste*, No 50, pp. 219-244. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.50507652.2024>.

**Musigrafía.** El Nviké de los Qom y los Pi'Laqá. Instrumentos tradicionales de cuerda frotada en el Chaco (Recuperado de: <https://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/instrumentos-tradicionales-de-cuerda-frotada-en-el-chaco.html> ).

**Ojeda, A.** (2023) “Usos y sentidos de la diversidad cultural en la ley provincial de cultura del Chaco”. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. Argentina.

**Restrepo, E.** (2013) “Técnicas etnográficas”. *Naturaleza cultural y poder*. Recuperado de: <https://naturalezaculturaypoder.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/restrepo-2013.pdf>.

**Restrepo, E.** (2014) “Diversidad, interculturalidad e identidades”. *Cultura publica y creativa, idea y procesos*.

**Roig, Elisabeth.** (1996). “*El coro Chelaalapi: Un bolsón aislado de música tradicional Toba*”. Documento de trabajo para el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

**Skliar, C.** (3 y 4 de mayo de 2007). La pretensión de la diversidad o la diversidad pretenciosa [Resumen de presentación]. *En: I Jornadas Nacionales de Investigación Educativa, II Jornadas Regionales y IV Jornadas Institucionales. “Las perspectivas, los sujetos y los contextos de Investigación Educativa”*. Panel sujetos y contextos de Investigación Educativa. Mendoza, Argentina. Recuperado de: <https://educacion.uncuyo.edu.ar/upload/skliarpretensiondiversidadodiversidadpretenciosa.pdf>

**Taylor S.J y Bodgan R.** (1987). “*Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados.*” Barcelona. Buenos Aires. México. Ediciones Paidós.

**Vich, V. (2013).** Desculturizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, Vol. 48, Special Issue, pp. 129-139. Latin American Studies Association. Recuperado de: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/372.pdf>

**Vich, V. (2014).** *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.* 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores. Recuperado de: [https://kupdf.net/download/desculturizar-la-cultura-vich-victor\\_597ada9adc0d6092782bb17f\\_pdf](https://kupdf.net/download/desculturizar-la-cultura-vich-victor_597ada9adc0d6092782bb17f_pdf).

**Ecu Red.** *Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad* (Recuperado de [https://www.ecured.cu/Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad](https://www.ecured.cu/Patrimonio_Cultural_Inmaterial_de_la_Humanidad)).

**Santa Fe provincia.** *Patrimonio cultural viviente.*(recuperado de [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/238516/\(subtema\)/180658#:~:text=Est%C3%A1%20compuesto%20por%20aquellas%20personas,como%20art%C3%ADfices%20de%20la%20cultura.](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/238516/(subtema)/180658#:~:text=Est%C3%A1%20compuesto%20por%20aquellas%20personas,como%20art%C3%ADfices%20de%20la%20cultura.)).

**Actualidad Chaco** (3 de noviembre 2018) “Peppo felicitó al Coro Chelaalapí por la gira internacional que iniciará”. Actualidad Chaco.com. (recuperado de: [https://www.actualidadchaco.com/vernota.asp?id\\_noticia=117231](https://www.actualidadchaco.com/vernota.asp?id_noticia=117231) ).

**Real academia española** (agosto de 2013). *diccionario histórico de la lengua española*. pandero. recuperado de: <https://www.rae.es/dhle/pandero>.