

**EL ESTILO MUSICAL *ELECTRO FOLK* COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA
POSTMEDIAL. APROXIMACIONES A PRODUCCIONES LOCALES**

Tesista: **Florencia Ailín Roig**

Presentada en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura Universidad
Nacional del Nordeste para aspirar al título de

Licenciatura en Artes Combinadas

Modalidad: investigación *sobre artes*

Directora: Dra. Alejandra Reyero
Co-directora: Dra. Mónica Medina

Universidad Nacional del Nordeste

Resumen:

El objetivo de esta investigación es analizar las nuevas experiencias musicales surgidas a partir de la fusión de la música electrónica y folklórica que permiten la creación del estilo musical electro folk. Asimismo, se intenta comprender de qué manera tales prácticas se materializan en piezas musicales que ubican al electro folk dentro del proceso de postproducción y lo definen como una práctica artística postmedial contemporánea.

Se analizan dos covers del repertorio musical del dúo Tonolec, El Cosechero (del álbum Plegaria del Árbol Negro, 2008) e Indio Toba (del álbum Los Pasos Labrados, 2011). A estos se suman los remixes Carapí, del músico Lagartijeando y Zorro Sagas, de Chancha Vía Circuito (reversiones forman parte del disco Coro Chelaalapí Remixes producido por Sebastián Fernández en el año 2017).

Para ello recurrimos, como base disciplinar, a la Musicología, la Etnomusicología y la Estética Relacional. También se adopta una noción transversal a estas disciplinas, la de interculturalidad ya que permite comprender los mecanismos de apropiación y traducción que implica el estilo musical electro folk.

La tesina se organiza en seis capítulos, en los que se plantean respectivamente: una introducción al estudio del estilo musical electro folk; los aspectos teórico-metodológicos adoptados; la presentación de los artistas musicales seleccionados; el contexto de producción y composición de las canciones analizadas; una primera aproximación al análisis discursivo de las canciones, el análisis sonoro de las mismas y por último, las conclusiones en las que se retoman los objetivos e interrogantes clave de la investigación.

Palabras clave: reciclaje – composición contemporánea – grupos étnicos – reversión
– tecnología aplicada al sonido

Índice

Capítulo 1: Introducción al estudio del estilo musical *electro folk*

1.1 Fundamentación.....	5
1.1.1 Problema de investigación.....	6
1.1.2 Objetivos.....	9
1.2 Antecedentes de investigación.....	9
1.3 Hipótesis de investigación.....	12
1.4 Ajustes teórico-metodológicos.....	13
1.5 Organización de la tesina.....	15

Capítulo 2: Aspectos teóricos-metodológicos

2.1 Sistematización del marco teórico.....	17
2.1.1 Interculturalidad.....	17
2.1.2 Postproducción.....	19
i. Sampling.....	20
ii. Remix.....	21
iii. Mushup.....	21
2.1.3 Apropiación y traducción.....	21
2.1.4 Práctica artística postmedial.....	23
2.1.5 Proyecto Cantométrico de Alan Lomax.....	23
i. Los nueve niveles de organización social.....	25

Capítulo 3: Presentación de los artistas musicales seleccionados para el estudio del *electro folk*

3.1 Coro <i>qom</i> Chelaalapí.....	27
3.2 Tonolec.....	29
3.3 Coro Chelaalapí Remixes.....	30
3.3.1 Matías Zundel alias <i>Lagartijeando</i>	33
3.3.2 Pedro Canale alias <i>Chancha Vía Circuito</i>	34

Capítulo 4: Contexto de producción y composición discursiva de las canciones originales y sus reversiones

4.1 <i>El Cosechero/Trabajador de los algodones</i> – Ramón Ayala.....	35
4.2 <i>El Cosechero</i> -Tonolec.....	40
4.3 <i>Indio Toba/Antiguo dueño de las flechas</i> – Ariel Ramírez, Félix Luna.....	42
4.4 <i>Indio Toba</i> – Tonolec.....	48
4.5 <i>Carapí</i> – Coro <i>qom</i> Chelaalapí.....	51
4.6 <i>Carapí</i> – Lagartijeando (Coro Chelaalapí Remixes).....	52
4.7 <i>Zorro Sagaz</i> – Coro <i>qom</i> Chelaalapí.....	53
4.8 <i>Zorro Sagaz</i> – Chancha Vía Circuito (Coro Chelaalapí Remixes).....	54

Capítulo 5: Análisis sonoro del repertorio musical de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes

5.1 <i>El Cosechero / Trabajador de los algodones</i> – Ramón Ayala / Tonolec...56	56
--	----

5.2 <i>Indio Toba / Antiguo dueño de las flechas</i> – Ariel Ramírez, Félix Luna / Tonolec.....	61
5.3 <i>Carapí</i> – Coro <i>qom</i> Chelaalapí / Lagartijeando (Coro Chelaalapí Remixes).....	69
5.4 <i>Zorro Sagaz</i> – Coro <i>qom</i> Chelaalaapí / Chancha Vía Circuito (Coro Chelaalapí Remixes).....	64
5.5 Puntos en común y diferencias sonoras-discursivas entre las canciones analizadas.....	69

Capítulo 6: Conclusiones

Bibliografía

Capítulo 1

Introducción al estudio del estilo musical *electro folk*

1.1 Fundamentación

En la Argentina han surgido, durante el último siglo, numerosos artistas que exploran nuevos modos de composición de música *popular* a través de la música *electrónica* en vinculación con instrumentos y letras en lenguas originarias, introduciendo los sonidos de grupos étnicos del NEA en la sociedad contemporánea.

En el año 2005, en el contexto artístico de la ciudad de Resistencia (Chaco) comienza a desarrollarse, gracias a la formación del dúo Tonolec, una experiencia musical que consiste en la fusión de las músicas *electrónica* y *folklórica*, dando como resultado un estilo musical denominado *electro folk*. El mismo implica el vínculo entre los modos de producción comunitaria-étnica (instrumentos fabricados a mano) y la tecnología (instrumentos electrónicos y softwares como *Fruity Loops*, *Vera*, *Nuendo* o *ProTools*, por citar algunos ejemplos¹).

El trabajo musical desarrollado por Charo Bogarín y Diego Pérez (Tonolec), que consiste en la fusión de la música *electrónica* y la música *folklórica argentina* e incluye el canto de los pueblos indígenas *qom* y *guaraní*, se replicó en diversos músicos solistas al igual que en otras bandas y producciones argentinas tales como Pedro Canale (Chancha Vía Circuito), Les Yacaré, Matías Zundel (Lagartijeando), Sebastián Fernández (disco Coro Chelaalapé Remixes), entre otros. Si bien, estos músicos y bandas mencionadas también adscriben al estilo *electro folk*, lo hacen presentando diferencias en cuanto a los sonidos característicos de las regiones a las cuales pertenecen o en las que se originaron y a las influencias musicales latinoamericanas que tuvieron durante su formación como profesionales en el ámbito musical. Asimismo, estas influencias provienen de estilos musicales surgidos de otras mezclas con la música *electrónica*, tales como la denominada *cumbia digital*². Por lo tanto, en los casos mencionados, el *electro folk* se presenta como

¹ Sebastián Fernández, entrevista enero del 2020.

² Estilo que se origina a partir del año 2006 con las fiestas celebradas en Buenos Aires, Argentina, bajo el nombre de *Zizek Club*, que pretendían ofrecer al público estilos diferentes como la cumbia, el *hip hop*, el *dancehall*, o la música *electrónica*, en una misma noche. Esta fusión de cumbia y música *electrónica* comenzó a atraer la atención de un público de clase media haciendo que la cumbia se desligue de la histórica asociación con la clase baja o pobre. Numerosos estudios coinciden en que, precisamente, desde la

una exploración que va, por ejemplo, del *reggae* al *folklore colombiano* y el *folklore mexicano*, la *chacarera* y *vidala* argentinas y los sonidos de las regiones andinas de la Argentina. En este proyecto de investigación se propone, entonces, analizar el estilo musical *electro folk*, como una práctica artística *postmedial* en el contexto intercultural de Resistencia, a través de recursos sonoros y discursivos propios del proceso de *postproducción* contemporánea.

La problemática que aquí se menciona constituye una investigación *sobre* las artes, ya que tiene como objeto de estudio una nueva experiencia artística musical (el estilo *electro folk*) y propone extraer conclusiones sobre la misma desde una “distancia teórica” (Borgdorff, 2004), que implica una separación entre el investigador y el objeto de investigación. La investigación *sobre* las artes se diferencia de la investigación *en* artes, en la cual “(...) la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación.” (Borgdorff, 2004:1) Esta investigación se considera relevante para la Licenciatura en Artes Combinadas ya que a lo largo de la carrera no se presenta el estudio de prácticas musicales como el objeto de estudio que aquí se propone. El futuro Licenciado debe poder analizar y considerar estos aspectos para comprender la dinámica de las mismas y abordar las prácticas artísticas interdisciplinarias.

1.1.1 Problema de investigación

Existen estudios musicológicos y etnomusicológicos sobre el género musical *fusión* (Rouco de Urquiza (2010); Segura Torres (2017); Sánchez Garza (2018); Miguel García (2016)) que abordan distintos aspectos de las prácticas musicales contemporáneas. Sin embargo, no existen investigaciones que aborden el estilo musical denominado *electro folk* en contextos de diversidad lingüístico-cultural como el Chaco. En los últimos diez años en esta provincia se han desarrollado importantes políticas e industrias culturales que pretenden posicionar a la producción artística de la provincia en el mercado nacional e internacional. Además de otorgar mayor visibilización a la diversidad lingüístico-cultural que caracteriza la identidad chaqueña. Específicamente, la producción de obras como las de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes busca a través del *electro folk*

“digitalización” del estilo, la aceptación de la *cumbia digital* (o *electrónica*) por parte del público de clase media ha aumentado progresivamente (Segura Torres, 2017:18-20).

dar cuenta, en cierto modo, de la diversidad y dinámica de las prácticas lingüístico-culturales indígenas.

El objetivo de este proyecto es analizar el estilo musical *electro folk*, como una práctica artística *postmedial* en el contexto intercultural de Resistencia. Los resultados de esta investigación permitirán dar cuenta de cómo nuestras experiencias socioculturales, artísticas, políticas se encuentran atravesadas por las prácticas culturales indígenas locales. El futuro Licenciado en Artes Combinadas debe poder analizar y considerar estos aspectos para comprender la dinámica de las mismas y abordar las prácticas artísticas interdisciplinarias.

En la provincia del Chaco se reconoce oficialmente (Ley N° 3258/1987; 6604/2010; 6691/2010, entre otras normas) a los tres pueblos indígenas con sus respectivas prácticas lingüístico-culturales: *qom*, *wichí* y *moqoit*. Los miembros del pueblo *qom* habitan en zonas urbanas y rurales como por ejemplo: Resistencia, Quitilipi, Roque Sáenz Peña, General San Martín, Juan José Castelli, Miraflores, Pampa del Indio, La Leonesa, Las Palmas, El Espinillo, Machagai, Fontana, Margarita Belén, Río Bermejo, entre otros. Con frecuencia, los integrantes de este pueblo migran a grandes centros urbanos (Buenos Aires, Santa Fe, Rosario y Formosa) donde se localizan en barrios o asentamientos. En el caso del Gran Resistencia encontramos los barrios *Mapic*, Cacique Pelayo y Barrio Toba, entre otros. Para los objetivos de esta tesis trabajaremos con una integrante de la comunidad del Barrio Toba.

Dos experiencias musicales que resignifican parte (o elementos) de las prácticas culturales *qom* son el dúo Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes. Con la formación del grupo musical chaqueño Tonolec en el año 2005 y la publicación en 2017 del disco Coro Chelaalapí Remixes producido por Sebastián Fernández, en el contexto artístico de la ciudad de Resistencia (Chaco) surgen nuevas experiencias musicales producto de la fusión de las músicas *electrónica* y *folklórica*, dando como resultado un estilo musical denominado *electro folk*. Estas nuevas experiencias musicales se materializan en creaciones que refieren a la música *folklórica* argentina y a las expresiones musicales del pueblo *qom* del Chaco mediante el uso de instrumentos tradicionales y étnicos característicos; también a través de la apropiación de sus cantos y sonidos propios para vincularlos, reversionarlos y resignificarlos con la música *electrónica* utilizando los procesos de reciclaje musical, como el *sampling*, la remezcla o *remix* y el *mashup* (López Cano, 2010).

Interpretamos que dichas experiencias surgen a partir de productos culturales que circulan en el mercado cultural de la región del Nordeste argentino y al proponer un tratamiento diferente suprimen la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original (Bourriaud, 2009).

De acuerdo con Bourriaud (2009), estas prácticas y procedimientos pertenecen a la *postproducción* y se desarrollan paralelamente a un proceso de transformación de la música *popular* latinoamericana en la que tienen resonancia factores políticos, económicos y culturales. Por ejemplo, el reconocimiento y la relevancia de sectores marginados antes excluidos de los centros y canales de legitimación tradicionales; la expansión de la industria cultural mediática y el dominio cada vez más significativo de Estados Unidos y Europa (González Rodríguez, 1986); la inserción de los pueblos originarios en la cultura actual; la co-presencia de manifestaciones artísticas locales y globales y la mezcla de dispositivos de producción, circulación y consumo tanto tradicionales como tecnológicos.

Siguiendo a Bourriaud (2009:162) pensar el arte arraigado a cualquier medio (por ejemplo, pintura o escultura, o estructuras musicales determinadas) conlleva a una discusión sobre la noción de “progreso” en el arte que consiste en esencializar al mismo, en depurar el medio hasta su reducción en una práctica de resistencia. De esta manera, la idea de *práctica artística postmedial* plantea que el “verdadero arte” va más allá del medio simple utilizado y permite la aparición de una vanguardia centrada en la indeterminación de un código-fuente del arte, afirmándolo como no reconocible.

La noción de *práctica artística postmedial* permite comprender que los procesos de transformación que atraviesa la música *popular* latinoamericana llevan al surgimiento de diferentes estilos musicales que se desarrollan dentro de cuatro grandes géneros³. Uno de ellos es la *fusión* que da cuenta del “tercer espacio” o espacio intermedio (Homi Bhabha, 1994; 1998) donde se encuentran/relacionan las diferentes prácticas musicales que se materializan en procesos interculturales. En este “tercer espacio” surge el estilo, objeto de análisis de esta investigación, *electro folk* como una nueva configuración cultural, producto de múltiples intersecciones que hacen que las fronteras y significados sean cada vez más cambiantes y porosos.

A partir de lo expuesto formulamos las siguientes preguntas de investigación:

³ *Folklorización; Masificación y Autonomía.* (González Rodríguez, 1986)

1) ¿Qué características socioculturales–artísticas y políticas se identifican en la producción de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes?

2) ¿Qué criterios y recursos sonoros (musicales-tecnológicos) pueden identificarse en el proceso de reversión propio del estilo *electro folk*?

3) De los criterios y recursos que presenta el proceso de reversión del repertorio musical de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes, ¿cuáles permiten reconocer al *electro folk* como parte de un proceso de *postproducción* y una práctica artística *postmedial* contemporánea?

1.1.2 Objetivos

-General:

- Analizar el estilo musical *electro folk*, como una práctica artística *postmedial* en el contexto intercultural de Resistencia, a través de recursos sonoros del proceso de *postproducción* contemporánea.

-Particulares:

1. Describir las condiciones socioculturales –artísticas y políticas– del contexto local, a partir de las cuales surge el estilo *electro folk* como nueva configuración cultural que da lugar a técnicas de reversión, apropiación y traducción de la música *folklórica* y de grupos étnicos del NEA.

2. Identificar, mediante un análisis sonoro basado en el sistema *cantométrico*⁴, qué componentes y medios –musicales y tecnológicos- presenta el proceso de reversión del repertorio musical del dúo Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes (reconocer los tipos de softwares e instrumentos tanto electrónicos como folklóricos empleados).

1.2 Antecedentes de investigación

Al abordar el estilo *electro folk* es necesario mencionar que se presenta una escasa base de datos respecto de investigaciones previas, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica y Europa, relacionadas con esta nueva experiencia musical que aquí se

⁴ En el apartado metodológico explicamos en detalle el concepto y su aplicación al análisis del corpus de esta investigación.

propone investigar y los procesos de creación que la misma implica. Por lo tanto, se han seleccionado, como antecedentes, estudios que analicen o den un punto de vista sobre estos nuevos modos de producción mediante la fusión de distintos géneros musicales con la incorporación de la tecnología.

Rouco de Urquiza (2010) realiza una investigación sobre nuevas formas de producción culturales basándose en el término *postproducción* de Nicolás Bourriaud (2009), quien analiza cómo los softwares informáticos permiten generar una constante hibridación en la producción musical, visual y audiovisual. El trabajo de Rouco de Urquiza consiste en el análisis de nuevas formas en la composición musical. En primera instancia lleva a cabo un estudio del proyecto audiovisual de Björk, *Biophilia* y de la obra del artista argentino Lisandro Aristimuño, a partir de los cuales se comienza a trazar un terreno que deja de ser moderno para convertirse en contemporáneo por implicar, entre otros, la interrelación entre arte, tecnología y naturaleza. Otros de los casos que este autor analiza son el de Ramiro Musotto (que utiliza *loops* y sintetizadores para la composición musical fusionándolos con instrumentos de comunidades originarias) y la influencia de la comunidad *qom* en la composición artística realizada por Tonolec, planteando una serie de discusiones como la inserción de los pueblos originarios en la cultura actual, la co-presencia de manifestaciones artísticas locales y globales, como así también la mezcla de dispositivos de producción, circulación y consumo tanto tradicionales como tecnológicos.

Este estudio aporta a la presente investigación el concepto de *postproducción* tomado de Bourriaud, y un punto de vista sobre los nuevos modos de producción artística musical en relación con el avance de la tecnología y la influencia de la música occidental.

Otro estudio seleccionado como antecedente es el trabajo de investigación de Segura Torres (2017), más cercano al tema que en este proyecto se propone investigar, ya que profundiza en el fenómeno de las diferentes fusiones entre las músicas *electrónica*, *popular* y *folklórica* de diversas regiones de Latinoamérica comprendidas entre Argentina y Ecuador que se han desarrollado durante las últimas dos décadas y que han dado como resultado un nuevo estilo musical denominado *cumbia digital*. El autor de este trabajo lleva a cabo su análisis a través de conceptos como el de *hibridismo* o *identidad*, y a partir de metodologías como el análisis musical, para estudiar los elementos formales más característicos de esta hibridación, el contexto en el que se producen y su importancia social. Del estudio de Segura Torres, los aportes que se consideran pertinentes para la presente investigación giran en torno a reflexionar sobre las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías mediante el uso de *software* de producción musical, al igual que el

creciente auge y desarrollo de esas fusiones, del número de artistas, sellos discográficos y lanzamientos de este tipo de música y la importancia de los *Mass Media* para la difusión y circulación de las nuevas piezas musicales.

Por otro lado, en la tesis de grado de Sánchez Garza (2018) se lleva a cabo un estudio en el sentido contrario al tema que compete al presente proyecto de investigación, es decir, el autor investiga sobre un fenómeno musical juvenil surgido en 1996, proveniente de Los Altos de Chiapas (México), conocido como *bats'i rock*, *rock tsotsil*, rock en lengua *tsotsil* o *ethnorock*. Se analizan cuatro bandas: *Sak Tzevul* (Relámpago Blanco), *Vayijel* (Espíritu Animal Guardián), *Lumaltok* (Neblina) y *Yibel Jme'tik Banamil* (Raíces de la Madre Tierra). En este fenómeno musical se plantea la ejecución del género musical rock con el objetivo de reivindicar la cultura y lengua *tsotsil* de los integrantes de cada una de las bandas. De esta manera, son los miembros de las comunidades indígenas quienes convierten instrumentos como el bajo y guitarra eléctrica, batería, teclado, entre otros, en su principal vehículo comunicativo y expresivo, fusionando así su música tradicional con la música occidental.

Entonces, el aporte de este estudio para la investigación que aquí se propone consiste en que, si bien el fenómeno musical del *bats'i rock* surge dentro de las comunidades indígenas de Los Altos de Chiapas, es gracias a las redes digitales que éste se expande y alcanza el (re)conocimiento en lugares lejanos; asimismo, no es sino con la ayuda del Estado y la industria musical que las bandas analizadas logran difundir su música por todo México.

Un último antecedente teórico es el estudio del etnomusicólogo Miguel García (2016), el cual se enfoca específicamente en las relaciones entre música y tecnología, tomando como objeto de estudio un momento histórico de las prácticas musicales de la etnia *pilagá* de Formosa. El caso es analizado a partir de las categorías conceptuales de *escena musical en formación* y de *ambiente tecnológico*; el primer concepto hace referencia al conjunto de procesos de gestación y transformación de prácticas musicales en contextos interculturales resultantes de una serie de acciones y discursos orientados a definir aquello que es “propio” y aquello que es “ajeno”. El segundo indica que la tecnología es un espacio, un ambiente en donde se piensa y experimenta la música. El estudio de García aporta a esta investigación una mirada, un modo de entender los procesos de apropiación y de reciclaje musical (*postproducción*) de diferentes prácticas musicales indígenas por parte de los músicos que adscriben al estilo *electro folk*. A partir

de esto, también permite comprender cómo, mediante los distintos dispositivos tecnológicos, es posible reversionar y resignificar tales prácticas musicales originarias.

Entre los antecedentes artísticos, se encuentra *King Coya* (Gaby Kerpel), quien es pionero en la fusión de *electrónica* y *folklore* latinoamericano; su música da lugar a ritmos como el *huayno* e instrumentos andinos como el charango, el ronroco y la tarka. *King Coya* crea un mapa de exploración sonora recorriendo el continente a través de su mirada digital, sumando su voz y la ejecución de instrumentos en vivo. Es considerado también como antecedente Frikstailers, un dúo fundado en 2006 por los productores argentinos Rafael Caivano y Lisandro Sona. El tipo de sonido que posee su música se auto-define como electrónico - tropical – “extraterrestre”. Actualmente residen en México desde donde realizan numerosas giras por América Latina, Europa, Estados Unidos y Oceanía. Del mismo modo, Lagartijeando (Matías Zundel), ahonda en diferentes estilos de *folklore* latinoamericano desde las *chacareras* y *vidalas* de Argentina, pasando por los *huaynos* peruanos, capturando el espacio sonoro de la selva de centro América y los sonidos mexicanos. Su música contiene cantos chamánicos, charango, guitarra y *loops* que definen su estilo, combinando voces nativas con percusión, bajo y melodías de cumbia.

Como último antecedente artístico se encuentra Ciudad Satélite (compuesta por: Tonino Baeza, voz y guitarra - Jorge Gaete, teclados - Rodrigo Marticorena, bajo - Eduardo Lalo Leiva/Pedro Tapia, batería). Esta banda es parte de la oleada chilena del *britpop*, movimiento animado en los años '90 por grupos ingleses como *Blur*, *Oasis*, *Pulp* o *Suede*. También pertenecen al gran circuito de rock independiente, sólo que desde esa posición grabaron su disco debut en Argentina. Su música tiene mezclas de bases *electrónicas* con guitarras eléctricas bien definidas.

Los antecedentes artísticos aquí mencionados aportan a la investigación las diversas maneras de fusión entre la música *electrónica* y la música *folklórica*, con cantos, instrumentos y sonidos de comunidades originarias. A su vez, dan cuenta de la influencia ejercida por la música occidental (Europa) y cómo ciertos rasgos de la misma se toman y reutilizan para producir nuevos estilos musicales.

1.3 Hipótesis de investigación

El estilo musical *electro folk* –entendido como una nueva configuración cultural– presenta diversos criterios y recursos sonoros (musicales y tecnológicos –*sampling*,

mashup, *remix*, entre otros-) que permiten ubicarlo dentro de un proceso de *postproducción*.

Este nuevo estilo musical implica la reversión de la música *folklórica* nacional y de la música étnica de la comunidad *qom* chaqueña –en combinación con la música *electrónica*- lo que conduce a considerar el *electro folk* como una *práctica artística postmedial contemporánea* en la que los límites entre soportes, medios y sentidos se presentan cada vez más difusos, dando lugar a la indeterminación de un código-fuente particular.

1.4 Ajustes teórico-metodológicos

Para el marco metodológico de esta investigación se adoptó como base disciplinar la Musicología y Etnomusicología a partir de las cuales se realiza un análisis discursivo y sonoro. En un primer momento, al realizar el Proyecto de Tesina, se había planteado llevar a cabo el análisis de la producción completa de Tonolec conformada por *Tonolec* (2005), *Plegaria del Árbol Negro* (2008), *Los Pasos Labrados* (2010), *La Celebración* (2016), *Acústico* (2016) y *Cantos de la Tierra sin Mal* (2017). De estos seis álbumes, se seleccionan aquellas canciones que sean cantos propios de la comunidad *qom* pero intervenidos con la tecnología por el dúo, y canciones (*covers*) que remitan al repertorio del folklore nacional. Así también, se había considerado tomar para el análisis el disco completo Coro Chelaalapí Remixes (2017) producido por Sebastián Fernández. Esto no pudo ser llevado a cabo en su totalidad, debido a que, abarcar tantas canciones implicaría más tiempo del estipulado por el reglamento de tesina –un año-, con el cual no contamos. Por lo tanto, se redujo la selección de canciones a cuatro: dos del repertorio musical de Tonolec y dos del disco Coro Chelaalapí Remixes.

En este sentido también reconocimos que tomar canciones de Tonolec que sean propias de la comunidad *qom* y estén intervenidas por el dúo, no coincidía con los planteos teóricos respecto al producto/obra artística musical que ya circula en el mercado cultural, debido a que no todas las canciones de la comunidad son interpretadas y están grabadas en los CDs del Coro Chelaalapí. Por lo tanto, se decidió tomar dos canciones que pertenezcan al repertorio nacional folklórico y que hayan sido reversionadas por el dúo en cuestión.

Por otro lado, una vez comenzada la investigación, en lo que respecta a entender las técnicas propias del reciclaje musical, evidenciamos una serie de dificultades al momento de analizar las canciones que adscriben al estilo *electro folk*. Estas dificultades estaban relacionadas a la intención de analizar las canciones mediante el sistema formal del musicólogo Jan LaRue para el estilo que sigue la estructura musical occidental (SAMeR+C: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento). Este sistema implica identificar, en las canciones, los cambios de instrumentación entre los movimientos (sonido), el contraste y la frecuencia de tonalidades (armonía), la conexión y desarrollo temático (melodía), la selección métrica de compases y tempos (ritmo) y al resultado de estos cuatro componentes se le suma el componente de combinación y mezcla (crecimiento). Para lograr con éxito este tipo de análisis, era necesario utilizar partituras de las canciones seleccionadas; como explicaremos en otro apartado más adelante⁵, la música de la comunidad *qom* no presenta partituras debido a que todas las canciones son de transmisión oral. No hay letras escritas o notas musicales; incluso con respecto a esto último, en muchas ocasiones, una misma canción originaria, puede presentar ruidos/sonidos monótonos y desacompañados⁶. Debido a esto, trasladar un canto (con sus diferentes sonidos y cambios) a un modo de lectura musical “occidental”, es imposible.

Para solucionar este inconveniente se optó utilizar sólo el Proyecto Cantométrico de Alan Lomax -en el cual ya se incluye la identificación de los hechos históricos presentes en la letra de las canciones, como también la influencia de la tecnología sobre éstas, que implica un análisis más bien de tipo interpretativo, y se recurrió a una entrevista realizada al productor Sebastián Fernández en noviembre del 2018, como en enero del 2020, para obtener información sobre las decisiones de producción tomadas por los artistas al realizar los remixes seleccionados. Asimismo si bien originalmente se planteó en el Proyecto de Tesina⁷, un análisis sonoro-discursivo del corpus de la investigación, en función de mi formación adquirida en la carrera y la especificidad disciplinar que supone dicho tipo de análisis, se tomó la decisión de hacer una primera aproximación al contexto de producción y un análisis descriptivo de las canciones sin adentrarnos al uso de las estrategias específicas –manejo de herramientas metodológicas- que requiere el análisis propuesto en un principio y que exceden a mi formación.

⁵ Capítulo 3, apartado 3.7

⁶ Sonidos sin ritmo o que perdieron el compás.

⁷ Título del Proyecto aprobado: El estilo musical *electro folk* como práctica artística *postmedial* e intercultural en el contexto local chaqueño. Análisis sonoro-discursivo.

Del mismo modo, se planteó trabajar en colaboración con la intérprete de la comunidad qom del barrio Mapic Rita Medina, quien se desempeña como Personal de Apoyo a la Investigación en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET/UNNE. Rita colaboró brindando información sobre determinados conceptos y términos presentes en las canciones, como así también sobre el trasfondo histórico de las mismas.

1.5 Organización de la tesina

Esta tesina se organiza en seis capítulos. En el primero, denominado “Introducción al estudio del estilo musical *electro folk*” presentamos los objetivos, interrogantes e hipótesis y los principales antecedentes de investigación. También mencionamos los ajustes teórico-metodológicos.

En el capítulo 2 “Aspectos teórico-metodológicos” desarrollamos el marco teórico adoptado en esta investigación y definimos conceptos como: *interculturalidad*, *postproducción* (*samplig*, *remix*, *mush up*), *apropiación* y *traducción*, al igual que el de *práctica artística postmedial*. También se incluye el desarrollo del Proyecto Cantométrico de Alan Lomax y los nueve niveles de organización social del grupo vocal. El capítulo inicia con una sistematización de los marcos conceptuales y explica algunas decisiones metodológicas adoptadas.

En el capítulo 3 “Presentación de los artistas musicales seleccionados”, se desarrolla a modo de biografía, el surgimiento y las características del Coro *qom* Chelaalapí, de Tonolec, como así también del disco Coro Chelaalapí Remixes y los músicos Lagartijeando y Chancha Vía Circuito.

En el capítulo 4, presentamos el contexto de producción y composición de las canciones analizadas –tanto de las versiones originales como sus reversiones-. Aquí se desarrolla y explica también el contenido de la letra de estas canciones.

El capítulo 5, de carácter analítico, presenta una primera aproximación al análisis discursivo de las canciones *El Cosechero* de Ramón Ayala, e *Indio Toba* de Ariel Ramírez y Félix Luna, incluyendo el análisis sonoro de los covers realizados por Tonolec. Del mismo modo, se analizan las canciones *Carapí* del Coro *qom* Chelaalapí y su remix hecho por Lagartijeando; *Zorro Sagaz*, también del Coro *qom* Chelaalapí y el remix de Chancha Vía Circuito. Finalizamos el capítulo con las consideraciones finales, planteando

características que comparten o no los modos de producción musical de *electro folk* de cada músico seleccionado.

Por último, en el capítulo 6, se presentan las conclusiones. Se retoman los principales aspectos desarrollados en esta investigación, los interrogantes clave, los objetivos y se mencionan las futuras líneas de investigación.

Capítulo 2

Aspectos teóricos-metodológicos

2.1 Sistematización del marco teórico

Para poder realizar el análisis sonoro de determinados compositores y producciones, como el dúo Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes que adscriben al estilo musical *electro folk*, es necesario adoptar modos y sistemas de análisis que permitan entender los procesos socioculturales, históricos y artísticos que llevan a la vinculación de las músicas *electrónica* y *folklórica* produciendo así este nuevo estilo musical denominado como *electro folk*. Para ello, se recurre a disciplinas como la Musicología y Etnomusicología y la Estética Relacional, específicamente los conceptos de *postproducción* y *postmedialidad*. También se adopta una noción transversal a estas disciplinas: *interculturalidad*.

2.1.1 Interculturalidad

Pensar el concepto de *interculturalidad* implica comprender otras nociones que están relacionadas como por ejemplo, la de *identidad*, ya que al establecer relaciones de contacto con otras personas, saberes, sentidos y prácticas culturales distintas se necesita el autoreconocimiento y el conocimiento de los otros. Es decir, de las identidades propias que se forman y destacan tanto lo propio como las diferencias (Walsh, 2005). La identidad, según García Canclini (1995), es una construcción, pero el relato artístico, folklórico y comunicacional que la constituye se realiza y se transforma en relación con condiciones socio-históricas no reductibles a la puesta en escena. Así, pensar en nuestra identidad es pensar en la coexistencia, la combinación de las luchas étnicas con las de clases, la interpretación de estas fuerzas en la historia.

La idea de *interculturalidad* propone, entonces, la inexistencia de fronteras rígidas entre culturas y entre personas pertenecientes a diferentes grupos culturales, como así también la no existencia de culturas puras o estáticas. En cambio, sí es posible reconocer divisiones dinámicas y flexibles en las que siempre se presentan huellas o vestigios de los

“otros” en nosotros mismos. Homi Bhabha (1994; 1998) sostiene respecto de la *interculturalidad*, que lo “inter” hace referencia al espacio intermedio o el “tercer espacio” donde dos o más culturas se encuentran y en el cual los sentidos o símbolos de cada una pueden ser apropiados, traducidos y vueltos a leer. El concepto de *interculturalidad* me permite comprender las piezas musicales aquí analizadas como *configuraciones culturales*, dado que es en este “tercer espacio” en donde las mismas surgen.

Dichas configuraciones están compuestas por una extensa variedad de elementos de diferente tipo que mantienen relaciones de diferencia, oposición, complementariedad y jerarquía entre sí. Estos elementos son entendidos como diferentes sujetos sociales, actores y agentes que no sólo guardan relación entre sí en un espacio determinado, sino que proponen una lógica de interrelación que le otorga a cada uno un sentido específico a partir del cual se construye un sentido común (Grimson, 2011).

Así, las configuraciones implican diferentes prácticas culturales, lenguajes verbales, sonoros y visuales a partir de los cuales el grupo logra establecer un diálogo entre sus diferentes agentes sociales y sus culturas. Por lo tanto, por ejemplo, anticipándonos al análisis de las canciones seleccionadas, es posible entender que el objeto cultural –en este caso la obra de música *electro folk*- evidencia el bagaje cultural e histórico de los grupos que componen esta nueva experiencia artística. Este bagaje va desde las influencias musicales de Tonolec y de los músicos Lagartijeando y Chancha Vía Circuito, los objetivos que cada uno posee al momento de crear un cover o remix, como también los sentidos e historias que presentan las prácticas musicales del pueblo *qom* y las canciones pertenecientes al cancionero folklórico nacional. Asimismo, entran en juego los modos, medios y decisiones por los cuales optan los artistas de *electro folk* para llevar a cabo sus producciones, manteniendo un contacto determinado con la versión original de las canciones.

En términos de Grimson (2011), una *configuración cultural* sólo existe en el marco de relaciones intersubjetivas mediadas por la comprensión y los aspectos culturales “compartidos”. A partir de las configuraciones culturales es posible comprender la heterogeneidad de cada espacio específico, con sus desigualdades y jerarquías como así también la multiposicionalidad de las personas en los mundos contemporáneos. Ahora bien, estos mundos contemporáneos poseen, cada vez más, múltiples intersecciones entre configuraciones culturales, llevando a que las fronteras y significados sean más

cambiantes y porosos. Dichas intersecciones son las que potencian la noción de *interculturalidad*.

2.1.2 Postproducción

Con el avance de la tecnología, principalmente de los medios de comunicación, se ha ido expandiendo cada vez más el contacto entre culturas llegando a formar identidades culturales “fronterizas”; es decir, a partir del contacto y encuentro cultural, hay elementos que se fusionan y responden a las prácticas culturales y territoriales de ambos. En palabras de García Canclini (1987) “Las transformaciones constantes en las tecnologías de producción, en el diseño de los objetos, en la comunicación más extensiva e intensiva entre sociedades —y de lo que esto genera en la ampliación de deseos y expectativas— vuelven inestables las identidades fijadas en repertorios de bienes exclusivos de una comunidad étnica o nacional.” De esta manera, las identidades comienzan a configurarse a partir del consumo y dependiendo de lo que uno posee o de lo que puede llegar a apropiarse.

Lo recién mencionado permite introducir el concepto de *postproducción*, término utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video que refiere al conjunto de procesos efectuados sobre un material ya grabado: el montaje, las voces en off, los efectos especiales, entre otros, propuesto por Nicolás Bourriaud (2009). El autor describe cómo desde los años ‘90, numerosos artistas comenzaron a interpretar, reproducir o utilizar obras ya realizadas por otros artistas, o bien, productos culturales disponibles, permitiendo el nacimiento de un nuevo tipo de arte como respuesta a una multiplicación de la oferta cultural y la inclusión dentro del mundo artístico de disciplinas antes negadas o despreciadas. Así, a partir de “la democratización de la informática y la aparición del *sampling*⁸ se posicionaron como principales actores de este nuevo panorama artístico los Dj y programadores. Ellos activan la historia de la música por medio de procedimientos como la copia, el corte, y la reinserción de trozos sonoros de productos grabados; la principal herramienta es el ‘sampler’ (máquina de reformulación de productos musicales)” (Rouco de Urquiza, 2010:2).

Esto lleva a comprender que las prácticas de producción musical comenzaron a realizarse a partir del “reciclaje musical”, procedimiento que consiste básicamente en

⁸ Técnica de reciclaje musical que permite insertar objetos sonoros en composiciones musicales o incluso en el mismo objeto sonoro.

“(…) cortar fragmentos de diversos artefactos u objetos multimedia como piezas de música, (…) textos, trozos de la banda sonora de películas, programas de radio, televisión, paisaje sonoro y otros tipos de material audiovisual, y pegarlos en una nueva unidad hasta conformar un objeto nuevo. Es innegable la importancia del impacto que ha tenido el reciclaje en los procesos de consumo musical y de construcción de sentido social por medio de ellos” (López Cano, 2010:1-2). El reciclaje permite una descontextualización y recontextualización de aquellos materiales seleccionados para trabajar ya que, al tener diferentes orígenes, los fragmentos cortados presentan una inconexión entre sí.

De esta manera, es posible distinguir seis grandes áreas de reciclaje musical tanto en el campo del audio como del audiovisual: el *sampling*, el *remix*, el *mashup*, los *doblajes dub's* u *overdub's*, los *pseudo videoclips* y los *cut-ups*; de estos seis, los tres primeros pertenecen específicamente al campo de la música y son los más importantes para esta investigación (López Cano 2010). Tanto el concepto de *sampling*, como el de *remix* y el de *mashup* presentan diferencias mínimas entre cada uno que evidencian que las canciones analizadas pueden haber sido compuestas a partir de las técnicas de más de un área de reciclaje musical. Por ello, a continuación se explica cada una de éstas áreas:

i. Sampling

El *sampling* o *sampleo*, refiere tanto a la técnica de insertar objetos sonoros en composiciones musicales como al mismo objeto sonoro insertado. El *sampler* es también la herramienta mediante la cual se logra la grabación y reproducción de los sonidos y la acción de insertar objetos sonoros en canciones. (Woodside en López Cano 2010:173). Esta técnica consiste en combinar o integrar fragmentos extraídos de otras fuentes para formar una pieza original; los fragmentos, provenientes de piezas musicales “originales” o de versiones de las mismas, pueden haber sido tratados o se los puede emplear intactos. La categoría del *sampling* supone la existencia de un elemento de la nueva pieza sonora que es original y pertenece a quien realiza el reciclaje, dicho elemento puede ser tanto una composición entera como una base armónica/rítmica o un texto, siempre y cuando este elemento sea lo suficientemente significativo como para dotar de identidad individual e independiente al artefacto resultante (López Cano, 2010)

ii. Remix

La técnica del *remix* consiste en el tratamiento de un tema musical de otra persona, al cual se le agregan “(...) muestras de materiales preexistentes para combinarlos en nuevas formas, de acuerdo a un gusto personal” (Navas en López Cano 2010:175). De esta manera, el *remix* es la reinterpretación de una canción preexistente donde la inserción de nuevos materiales no modifica el “aura espectacular” de la pieza original, haciendo que éste permanezca como dominante en la versión remixada y siempre se reconozca su identidad (López Cano, 2010)

iii. Mashup

El *mashup* es una pieza de música grabada y formada en su totalidad por fragmentos (comúnmente extensos) de otra música grabada que pertenece a otros autores. En el *mashup*, a diferencia del *sampling*, los fragmentos previos seleccionados, extraídos, editados y mezclados, no se integran a ninguna creación original del autor del reciclaje, todo el producto es reciclado, es decir, no existe una pieza original o un elemento de suficiente relevancia que pueda considerarse una composición original (López Cano, 2010)

Ahora bien, este “tercer espacio”, al cual hace referencia Bhabha (1994; 1998), es un espacio de *apropiación y traducción*, de negociación de las prácticas culturales que da como resultado la fusión entre distintos géneros musicales, es decir, el estilo *electro folk*. Las actividades desarrolladas en el reciclaje musical implican, como ya se dijo, la selección de productos culturales que circulan en el mercado artístico de la región. Dicha selección conlleva un contacto entre los agentes que conforman las configuraciones culturales.

2.1.3 Apropriación y traducción

Bourriaud (2009) define el término *traducción* como una práctica de desplazamiento, que reafirma el paso de los signos de un formato a otro. En este sentido, recupera una idea de Walter Benjamin, quien considera que la *traducción* permite,

principalmente, que sobreviva el original sin dejar de implicar la muerte de este. Es a partir de la *traducción* que se comienzan a cuestionar las nociones de origen y originalidad: ¿qué es lo que se mantiene de un objeto? ¿Qué es lo que se pierde en la operación que consiste en configurar de nuevo sus propiedades y sus coordenadas? Entonces, elementos que forman parte de una cultura visual o filosófica local empiezan a ser transferidos, desde un universo tradicional donde estaban rigurosamente codificados y fijados, hasta un universo en el que se ven puestos en movimiento y quedan al alcance de una lectura crítica (Bourriaud, 2009).

Del mismo modo, Bourriaud plantea que a partir de la producción de formas mediante la recolección de informaciones, comienza a presentarse la preocupación de los artistas por afirmar que el arte es una actividad que permite dirigirse y orientarse en un mundo cada vez más digitalizado. En este sentido, según el autor, el “mundo” es utilizado mediante el uso de las obras del pasado y la producción cultural general, dando paso al término de *apropiación*. El mismo consiste en una cartografía de datos culturales, es un trayecto que puede ser tomado y modificado de manera indefinida por otros. Estos otros (los artistas) presentan una relación con la historia del arte que implica una cultura del uso de las formas y su puesta en común, en donde la historia del arte conforma un repertorio de formas, posturas e imágenes, “(...) una caja de herramientas de la que cada artista puede sacar algo.” (Bourriaud, 2009:196).

El término *arte de apropiación* (*Appropriation art*) conlleva la idea de la puesta en escena de una obra o un producto preexistentes, y de esta puesta en escena importa más el recorrido entre los signos y el protocolo de su utilización (los procesos de reciclaje y copia) que los signos mismos. Así, el fragmento, la película, la obra son elementos de una cadena de signos cuya significación depende de la posición que ocupan y pueden funcionar como material de base para producciones futuras. Esto hace que la obra de arte ya no sea el final de un proceso creativo sino más bien una interfaz. Por lo tanto, “(...) la obra de arte es un acontecimiento que constituye la *réplica* de otra o de un objeto preexistente; alejada en el tiempo del ‘original’ con que está vinculada, esa obra pertenece no obstante a la misma cadena de acontecimientos” (Bourriaud, 2009:206).

2.1.4 Práctica artística postmedial

Nicolas Bourriaud sostiene que “pensar que el arte debe arraigarse en cualquier medio es una prolongación de la teoría de Greenberg del ‘progreso’ en el arte, progreso que consiste en esencializar el arte, en depurar el medio hasta su reducción en una práctica de resistencia (...)” (Bourriaud, 2009:162). Esto nos lleva a comprender la idea de *condición postmedial*, según la cual el “verdadero arte” se define, precisamente, por su capacidad de escapar a los determinismos simples del medio utilizado y por la aparición de una vanguardia centrada en la indeterminación de un código-fuente del arte, afirmándolo como no reconocible.

De esta manera, mediante el análisis de las canciones, podemos entender que los modos de traducción y apropiación planteados en los apartados anteriores permiten a los músicos de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes utilizar la fusión entre música *electrónica* y *folklórica* como un “medio” o herramienta. Esta idea de la fusión como “medio” o herramienta se evidencia tanto en los objetivos e intereses de los artistas al hacer las reversiones, y en cómo éstos ejecutan las canciones cada vez que son reproducidas. Es decir, el grado de experimentación, de “juego sonoro” de los artistas sobre las canciones determina la posibilidad de múltiples formas de crear música de *electro folk* que no estén sujetas a las estructuras tradicionales. Así también, se determina que una reversión como la que Lagartijeando hace de *Carapí*, pueda tener —a su vez— múltiples versiones realizadas por el mismo músico o incluso por otros.

3.4 Proyecto Cantométrico de Alan Lomax

El *Proyecto Cantométrico* de Alan Lomax (1968) es un estudio etnomusicológico que busca dar respuesta a la cuestión de la dependencia entre música y sociedad. Este estudio se enfoca en aquellas músicas de tradición oral desarrolladas a lo largo y ancho del mundo en ausencia de la existencia de notación musical o de las modernas tecnologías del sonido, y que han ido desapareciendo durante el siglo XX bajo el efecto de la globalización y la producción musical a escala industrial. Lomax centra su análisis en la evaluación de características estrictamente musicales (escalas, transcripción, instrumentos, formas musicales, etc.) y sutilmente sesgada por una visión eurocéntrica de la cultura. De esta manera busca contextualizar la música en su propia cultura y en su

inscripción en el entramado social, descubriendo así los valores que hacen única y singularmente valiosa cada una de las músicas del mundo.

El autor señala que una canción es una acción humana compleja y que sería del todo anti-científico concentrarse sólo en los patrones musicales formales separados de su contexto (como si la música fuera diferente de otras actividades humanas) o sobre las mediciones precisas de partículas sonoras (como si la musicología fuera una rama de la física). De esta manera, sostiene que un estilo musical se entiende como el producto cualitativo final de determinado conjunto de acciones, que a su vez es una intención cultural. Como tal, puede ser descompuesto en un conjunto de elementos, comprendiendo la situación humana total que produce la música:

1. El número de personas que participan habitualmente en un acto musical y la forma en que cooperan.
2. Las relaciones entre quienes hacen música y su audiencia.
3. La conducta física de los que hacen música: su actitud corporal, gestos, expresiones faciales, tensión muscular, especialmente de la garganta.
4. Los timbres vocales y tesituras favorecidos por la cultura y su relación con los factores precedentes.
5. La función social de la música y la ocasión de su producción.
6. Su contenido psicológico y emocional tal como se expresa en los textos de las canciones y en la interpretación cultural de esta poesía tradicional.
7. Cómo se aprenden y transmiten las canciones.
8. Finalmente, los elementos formales de la situación: escalas, sistemas de intervalos, patrones rítmicos, contornos melódicos, las técnicas de armonía; los patrones rítmicos del verso, la estructura de la poesía y las interrelaciones complejas entre los patrones poéticos y los musicales; los instrumentos y las técnicas instrumentales.

De este conjunto de elementos, nos interesan aquí, en primera instancia, los puntos cuatro, cinco, seis y siete, debido a que consideramos a estos como aquellos que dan inicio a una experiencia artístico-musical como la que nos compete. Estos cuatro puntos permitirán comprender, a partir del análisis y su aplicación a los casos seleccionados, el proceso de creación del estilo musical *electro folk*.

i. Los nueve niveles de organización social

Llegados a este punto, buscaremos reconocer en las canciones *la organización social del grupo vocal*, el cual es probablemente el parámetro más importante de todos los que conforman el estudio cantométrico de Alan Lomax (1968). Dicho parámetro indica cómo se conforman y organizan los grupos vocales dentro de un sistema de costumbres y de valores determinado que incluyen aspectos sociológicamente tan relevantes o definitorios como son el liderazgo (o su ausencia), la jerarquía, la cooperación o el individualismo de sus componentes.

La organización del grupo vocal fue cuantificada en nueve niveles, cada uno de los cuales implica un grado creciente de complejidad en el modo en el que los participantes se integran en un grupo. La escala se inicia en el nivel más bajo de integración (solista) y aumenta según las partes vocales se constituyan como más independientes y estén más estrechamente integradas entre sí. Para Lomax, el concepto *grupo vocal* es aplicable incluso al canto solista, ya que en este caso se presupone la existencia de un grupo que, o bien debe permanecer en silencio escuchando al solista, o bien, constituye el sustrato a partir del cual el solista ha adquirido su lenguaje musical. En sentido inverso, incluso un grupo vocal igualitario implica siempre la existencia de algún tipo de liderazgo, aunque sea compartido o difuso.

Para la síntesis y ordenación de los nueve niveles de integración se consideraron dos variables principales: 1) el predominio del solista frente al grupo, y 2) el tipo de organización dentro del grupo. Del cruce de estas dos variables y su ordenación se obtuvieron seis de los nueve niveles de organización social enumerados más abajo, ordenados desde el más simple al más complejo.

Al avanzar en el estudio cantométrico, Lomax planteó la necesidad de distinguir un nuevo y enigmático nivel (*Polifonía descoordinada*) y desglosar dos de los niveles (*Alternancia solista-grupo* y *Alternancia grupo-grupo*) en otros dos, de modo que se tuviera en cuenta si en la alternancia se producían o no solapamientos entre las partes, pues el solapamiento se reveló como una forma más cohesiva de organización social con respecto a la alternancia simple.

Los nueve niveles resultantes fueron:

1. Canto solista.
2. Alternancia de solistas.
3. Unísono colectivo.

4. Polifonía descoordinada.
5. Alternancia solista-grupo.
6. Alternancia grupo-grupo.
7. Alternancia solista-grupo con solapamiento.
8. Alternancia grupo-grupo con solapamiento.
9. Entrelazamiento polifónico.

Capítulo 3

Presentación de los artistas musicales seleccionados para el estudio del *electro folk*

En este capítulo presentaremos una breve reseña sobre el surgimiento, los integrantes y las características de los grupos artísticos seleccionados⁹. En el apartado 3.1, se describirá al Coro *qom* Chelaalapí; en el 3.2 al dúo musical Tonolec y en el apartado 3.3 describiremos el disco Coro Chelaalapí Remixes, incluyendo una pequeña biografía de los músicos Matías Zundel y Pedro canale –artistas que realizaron los remixes objeto de estudio en esta investigación-. Este capítulo funciona como introducción al análisis de las canciones ya que permite entender los modos de producción musical de los artistas y cómo éstos han ido variando –o no- en relación a sus colaboraciones musicales y a la tecnología.

3.1 Coro *qom* Chelaalapí

El Coro *qom* Chelaalapí es el ensamble nativo con más trayectoria de Suramérica con cincuenta y ocho años de actividad artística orgánica, ininterrumpida (Cámara de Diputados, 2016).

Chelaalapí significa “bandada de zorzales”: el zorzal es una especie de ave que posee un vientre bermejo trazado por rayas oscuras en el cuello blanquecino y un particular canto que repite frases musicales y que ha sido merecedor de varias alusiones poéticas. El coro fue fundado por Inés García de Marqués, una docente bilingüe¹⁰, el 12 de Marzo de 1962 en la escuela del Barrio (ex) Toba del Gran Resistencia, en la provincia del Chaco. Este ensamble coral integra en su historial las distinciones de Coro Oficial Autóctono de la provincia del Chaco; Embajador Cultural de la Etnia Qom; Patrimonio Cultural y Símbolo de la Cultura Chaqueña (Poder Ejecutivo-Decreto N° 1491/2002);

⁹ Los datos mencionados en los siguientes apartados fueron tomados de fuentes tales como páginas discográficas online, entrevistas a los músicos –encontradas en la web y realizadas por alumnos de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura en el marco de trabajos prácticos-, como así también un Proyecto de Ley de la Cámara de Diputados del Chaco.

¹⁰ Proyecto de Ley: Coro *qom* Chelaalapí “Bandada de Zorzales”. Se lo reconoce como parte integrante del Patrimonio Cultural Argentino. Expediente 5686-D-2016, 30/08/2016. Disponible en <https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/proyectoTP.jsp?exp=5686-D-2016> (consultado 28/07/20).

Patrimonio Cultural Viviente de la provincia del Chaco (Cámara de Diputados del Chaco, propuesto por la UNESCO); Declaración de Interés Cultural (Senado de la Nación Argentina-Abril de 2008), respectivamente. A su vez, dos de sus integrantes recibieron premios/menciones específicas: Gregorio Segundo, mención de honor por el Museo José Hernández de la Secretaría de Cultura de la Nación en 1998, e Ignacio Mansilla recibió la Mención Honorífica de la UNESCO “Artesanía 2001”, para América Latina y el Caribe. (Cámara de Diputados, 2016)¹¹

Actualmente está dirigido por el maestro *qom* Claudio Largo y conformado por una docena de coreutas, entre los cuales estuvieron los fundadores y pioneros: Zunilda Méndez, Gregorio Segundo, Juan Recio¹², Rito Largo, Amancio Sánchez, Félix Núñez, Oscar Olivia, Mario Morales y Florencio Lezcano. Los integrantes actuales son: Patricio Rosalía, Olivia Santa, Rosa Largo, Zulma Núñez, Erminda Martínez, Juana Núñez, Enriqueta Escobilla, Griselda Morales, Ignacio Mansilla, Elvio Mansilla y Omar Toledo. A continuación, citamos un fragmento de una entrevista realizada a Griselda Morales, a cargo de Matías Laudelino, alumno de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura para la asignatura Culturas originarias en el Gran Chaco (Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural), en el 2018. Es necesario atender a la modalidad que tienen los integrantes del coro para reemplazar o incluir a un nuevo miembro:

“(M): Quiere decir, que respecto a los puestos en el coro, ¿hay posibilidad de que haya nuevos integrantes?”

(GM): Si, ya hubo reemplazos, cuatro reemplazos hubo porque lamentablemente perdimos a cuatro grandes maestros, justo estuve hablando de ellos, se fueron para el mundo espiritual, así que están integrando nuevas voces. Están integrando Diego que es hijo de uno de los integrantes, Ignacio, y dos hijos de él, después está Román que es medio sobrino de Juan Rescio, todos parientes, yo por ejemplo, la tuve a mi abuela y mi madre, y ahora sigo yo. Ahora no está mi abuela pero está mi mamá en el coro. Muchos se ponían contentos porque decían que las tres generaciones estaban en el coro. Gracias a ellos, rescaté mi canto, mi lengua, mis artesanías...”

Según se infiere de la cita transcrita, los integrantes del Coro *qom* Chelaalapí son reemplazados únicamente en caso de su muerte o de que decidan retirarse por cuenta propia. Los coreutas nativos cantan, tocan y bailan sus temas y danzas, organizadas en un cancionero propio de transmisión oral, que se considera herencia y tradición del pueblo,

¹¹ Proyecto de Ley. 30/08/2016. Disponible en <https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/proyectoTP.jsp?exp=5686-D-2016> (consultado 28/07/20).

¹² Miembro fundador que falleció en mayo de 2020.

y con inclusión de coreografías propias. Algunos de sus integrantes fueron, además, artesanos y *luthiers* de sus instrumentos nativos: ‘*nviqué* (violín de lata, cordófono¹³, hecho con cuerda tirante de cola de caballo, frotada con un arco o *archetto* de cola de caballo, también); *kataquí* (tambor de agua, idiófono); maracas (idiófono); sonajas de mate (idiófono¹⁴); calabaza grande (idiófono); pezuña de cabra (idiófono); el bombo leguero (membranófono¹⁵, construido en madera con piel de chivo y oveja) y el *guíro* de madera (idiófono, con raspador de madera), respectivamente. Del mismo modo, es importante destacar que la comunidad *qom* preserva sus cantos rituales y sus himnos ceremoniales, en mayor parte creados por sus mayores, poseedores del saber ancestral, asumiendo la responsabilidad de guardar y salvaguardar el patrimonio fundacional. (Cámara de Diputados, 2016)

3.2 Tonolec

Tonolec es un dúo musical argentino de la ciudad de Resistencia, Chaco, integrado desde 2005 por la cantante y periodista formoseña Charo Bogarín y por el músico chaqueño Diego Pérez. Su estilo se caracteriza por la fusión de la *música folclórica* (en la que se integra el canto étnico de la comunidad *qom* –toba- y guaraní) y la *música latina* con la *música electrónica*.

Estos jóvenes artistas decidieron dedicarse a investigar la cultura *qom* intercambiando experiencias musicales con las comunidades originarias del Norte argentino y trabajando en la mixtura de los cantos populares *qom* con la *electrónica*. Parte

¹³ Los cordófonos utilizan cuerdas para producir el sonido. El material del que están hechas las cuerdas es muy diverso: desde el pelo de diversos animales, hasta las fibras sintéticas, pasando por los tendones de animales, seda, alambre con diferentes tratamientos, etc. Los instrumentos de cuerda pueden producir el sonido de varios modos: frotándolos con un arco (familia de los violines, por ejemplo), punteándolos, ya sea con los dedos (la guitarra), con púa (el laúd) o por algún sistema mecánico (el clavecín), percutiéndolos como ocurre en el piano. Disponible en: <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/cordofonos/>

¹⁴ El término idiófono proviene del griego *idios*, que significa propio. A esta categoría pertenecen aquellos instrumentos cuyo sonido está producido por su resistencia y su elasticidad, sin que sea necesario recurrir a la tensión de membranas o cuerdas. una definición más simplificada hace referencia a todo instrumento hecho de un material susceptible de ser puesto en vibración. Se trata, pues, de un material por naturaleza sonoro, pudiendo estar contruidos de madera, metal, arcilla, piedra, etc. Disponible en: <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/idiofonos/>

¹⁵ Los membranófonos son un grupo de instrumentos de percusión en los que las vibraciones sonoras se originan al golpear en una membrana tensa llamada parche, generalmente de piel de animal o, cada vez con más frecuencia, de plástico. Pueden ser de forma semiesférica (como los tímboles) o cilíndrica, en cuyo caso llevan membrana en las dos bocas (en los tambores) o en una sola (en el pandero). Disponible en: <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/membranofonos/>

de su trabajo se basó en rondas de canto y de baile que, durante el período de la evangelización, fueron asociadas al pecado, al alcohol y al tabaco llegando a ser suspendidas durante mucho tiempo. Las canciones tradicionales que aprendieron les fueron transmitidas oralmente por los ancianos de las comunidades tobas ubicadas en el Norte argentino. También realizaron experiencias junto a la comunidad toba de Derqui, provincia de Buenos Aires. De allí nace Tonolec: el término refiere a un ave de canto hipnótico del monte chaqueño, el *caburé* o *cabureí*, muy parecido a la lechuza, cuyo plumaje, según la leyenda, tiene poderes para el amor y atrae la suerte.

El dúo se caracteriza por la voz de Charo Bogarín y las composiciones de Diego Pérez. Ambos son autores y plasman en su obra canciones propias en lengua castellana y en lengua *qom*, con el aditivo de versiones de cantos tradicionales del pueblo *qom*. El trabajo con las comunidades tobas es el *leit motiv* (motivo o tema)¹⁶ de la obra de Tonolec, que al finalizar la composición y producción musical de sus canciones, nos ofrece: una voz femenina entretejiendo diálogos diversos con la naturaleza, “delicadas” mixturas entre sonidos acústicos y coros indígenas procesados y, finalmente, la comunión de todos estos elementos dando la conformación de paisajes “diversos” por los cuales es posible imaginar el tránsito de los “primeros” hombres sobre “nuestro” suelo (Contreras, 2012).

3.3 Disco Coro Chelaalapí Remixes

En el año 2017, el productor musical chaqueño y miembro del Instituto de Cultura del Chaco, Sebastián Fernández, analizó la posibilidad de que artistas de diferentes estéticas musicales se relacionaran con el repertorio del Coro *qom* Chelaalapí. Decidió tomar cinco canciones pertenecientes al cancionero del Coro *qom* (*Carapí*, *Caya*, *Nicolca*, *Regreso a casa* y *Zorro Sagaz*) para combinarlas con la *música electrónica*. Presentamos, así, un fragmento de la entrevista realizada a Sebastián Fernández (en adelante SF) en noviembre del 2018:

P: ¿Cómo se seleccionaron los artistas internacionales que participaron en Remixes?

¹⁶ Del alemán *leiten*, “guiar”, “dirigir”, y *motiv*, “motivo”: es un término acuñado por los analistas de los dramas de Richard Wagner, es el “tema musical recurrente en una composición” y, por extensión, “motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica”. Puede sustituirse por las voces españolas *motivo* o *tema*, acompañadas de los adjetivos *conductor*, *central*, *principal* o *recurrente*.

(SF): La curaduría la comencé a hacer cuando empecé a trabajar con el Coro, iba viendo qué artistas seleccionaba, primero pensé llevarlo más a la electrónica tipo *House*, pero después de una movida de hace 7 u 8 años de bandas que empezaron a trabajar no sólo con el folklore argentino sino también con el de Colombia, con Frente Cumbiero o Bomba Estéreo que empezaron a realizar las cumbias, y como que los artistas que quedaron seleccionados respetan más el formato, no van directo al golpe, sino que respetan la estructura del tema, entonces me pareció que iba a ser no tan fuerte ir directamente a la electrónica y jugar más con el tema. (Productor general y artístico del Disco Coro Chelaalapí Remixes, noviembre 2018)

De esta manera, eligió cinco músicos/bandas que estaban dispuestos a realizar los arreglos planteados por él, como así también aportar su propio estilo y propuestas musicales. Estos artistas que participaron en la creación de los remixes fueron Lagartijeando (Matías Zundel), proveniente de Buenos Aires; King Coya, (Gaby Kerpel, compositor de los colectivos De La Guarda y Fuerza Bruta) también de Buenos Aires; Frikstailers, un dúo de productores argentinos; Ciudad Satélite, banda chilena surgida en la oleada del *Brit Pop* y Chancha Vía Circuito, también proveniente de Buenos Aires.¹⁷

A continuación, citamos otro fragmento de la entrevista, que nos parece importante tener en cuenta para comprender la configuración del disco como producto cultural - comercial:

P: ¿Y por qué se te ocurrió hacer esta producción?

(SF): Porque como industria cultural me pareció que el Coro era el mejor 'negocio' para el Instituto de Cultura. Cuando yo no tengo cómo bajar una idea a palabras, la bajo a los números (...) Entonces, el Coro te abre un montón de puertas, nadie de Europa va a venir a contratar al Ballet del Chaco o a la sinfónica; pero sí me di cuenta, por trabajar en otros países como Estados Unidos, Alemania y demás, que la idea del Coro iba a resultar muy bien. En Europa lo ven como exótico, pero en Estados Unidos no."

A partir de este fragmento es necesario considerar que, tanto el en caso de Tonolec como en el del disco Coro Chelaalapí Remixes, el derecho de autor juega un papel sumamente importante. La Ley Propiedad Intelectual (N° 11.723) engloba dos aspectos: por un lado el aspecto económico (*copyright*) y por otro, el aspecto moral. El primero se relaciona con el patrimonio económico, es decir el beneficio recibido a partir de la explotación de la obra; el segundo está relacionado con la personalidad del autor, con el

¹⁷ La cara A del disco inaugura con *Carapí*, reversionado por Lagartijeando; le sigue *Caya*, a cargo de King Coya, una pieza psicodélica; y finalmente el dúo Frikstailers interpreta *Nicolca*. Ciudad Satélite abre la cara B con *Regreso a casa*, donde predominan las voces femeninas con algunos matices propios de la región andina. Chancha Vía Circuito cierra la placa con *Zorro Sagaz*, de "profundo carácter ceremonial".

prestigio y el honor de la persona (Getino, 2008). Esto nos lleva a entender que el Coro *qom* Chelaalapí no está inscripto en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) debido a que las canciones que interpretan no fueron compuestas por ellos, sino por toda la comunidad *qom* y su fin principal difiere del fin que adquirieron a partir de la conformación del Coro¹⁸. Por lo tanto, el Coro *qom* está inscripto como intérprete en la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) y les corresponde, de todas las veces que sus canciones son reproducidas -incluyendo las ventas del disco y los CD-, sólo el 30% de las ganancias¹⁹.

Ahora bien, retomando el caso del disco Coro Chelaalapí Remixes y según las palabras de Sebastián Fernández, los músicos que participaron en esta producción no reciben ganancias cada vez que se reproducen las canciones, ya que sólo fueron contratados a partir de un precio determinado, es decir, fueron consultados sobre el monto de dinero que cobrarían para hacer su trabajo y una vez recibido ese dinero, no se les volvió a pagar. Con los cinco artistas colaboradores, se realizó lo que se conoce como “trueque”, por ejemplo, Chancha Vía Circuito en vez de cobrar \$5.000 dólares para hacer el remix, cobró \$1.000 dólares “(...) ya que se le daría a cambio determinada publicidad que por su propia cuenta no podría conseguir.” (Sebastián Fernández, entrevista 2018)

Entonces, tanto el sello fonográfico Club del Disco²⁰ como el productor Sebastián Fernández, forman parte de la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF).

A partir de esto, las discográficas europeas que se encargan de publicar el álbum Coro Chelaalapí Remixes en sus respectivos países, compran los derechos de autor, y el Coro es quien recibe un porcentaje de lo ganado en tales ventas.

Si bien en esta investigación analizamos covers -realizados por Tonolec- de canciones que pertenecen al folklore nacional, con la información anteriormente presentada es posible cuestionarnos sobre el repertorio musical general de este dúo. Sabemos que Tonolec, a partir de su conformación en el año 2005, se ha apropiado de cantos pertenecientes a la comunidad *qom* e interpretados por el Coro Chelaalapí, para

¹⁸ Adelantándonos a lo desarrollado en los capítulos siguientes, las canciones del repertorio musical del Coro *qom* Chelaalapí forman parte y son utilizadas en distintas prácticas musicales/rituales de la comunidad indígena, y son portadoras de múltiples sentidos y significados relacionados con la historia y la cosmovisión del pueblo *qom*.

¹⁹ Debemos destacar aquí que previamente el Coro no se encontraba inscripto en AADI; logró inscribirse gracias a la producción de 500/600 discos, siendo que para formar parte de la asociación se requirieron 500 discos.

²⁰ Marca/sello musical que gestiona contenidos artísticos y la producción de música independiente, así como también se encarga de la publicación, difusión, distribución y promoción de la obra musical.

fusionarlos y reversionarlos con la música *electrónica*. Pero como bien se explicó, el Coro *qom* no formó parte de SADAIC o AADI recién hasta el año 2017 luego de trabajar con Sebastián Fernández, por lo tanto, durante todos estos años, ni el Coro ni la comunidad *qom* recibieron por derecho de autor un porcentaje de las ganancias obtenidas de las ventas y espectáculos que realizó el dúo musical.

Por otro lado, en el caso del disco Coro Chelaalapí Remixes, si bien se cumple con el protocolo legal que implica la Industria del Fonograma, del porcentaje total de las ganancias el Coro sólo recibe el 30% -una cifra mínima en comparación al significado y a la importancia que le otorga la comunidad *qom* a sus prácticas musicales-. Esto nos lleva a plantear que, a pesar de que el Coro Chelaalapí comenzó a tener mayor reconocimiento y a formar parte del mercado cultural de manera más activa, en ambos casos analizados aquí se presenta un aprovechamiento de las condiciones en las que se encuentra el Coro (con esto hacemos referencia a lo explicado respecto de la imposibilidad del Coro para inscribirse en SADAIC ya que el autor de las canciones es la comunidad *qom*).

3.3.1 Matías Zundel alias *Lagartijeando*

La escasa información disponible sobre este artista remite a sus datos biográficos y algunos pocos artísticos. De acuerdo con lo mencionado en la página *ZZK Records*²¹, Matías Zundel, bajo el nombre *Lagartijeando* investiga diferentes estilos de folklore latinoamericano desde las *chacareras* y *vidalas* de argentina, pasando por los *huaynos peruanos*, los sonidos de la selva de centro América y el sonidero mexicano.

El canto chamánico, charango, guitarra y *loops*²² son la columna vertebral del estilo que define a *Lagartijeando*: voces nativas con percusiones, bajos intensos y melodías que combinan *cumbia* con sonidos psicodélicos. Estas canciones, que podrían ser consideradas tradicionales pero con ingeniería sónica, son ideales para ser reproducidas en las pistas de baile.

²¹ Disponible en: https://zzkrecords.com/artista/Mati_Zundel_aka_Lagartijeando (consultada 16/04/2020).

²² Es un anglicismo que se emplea en *música electroacústica*. Consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad. El término se puede traducir como "bucle".

3.3.2 Pedro Canale alias *Chancha Vía Circuito*

Al igual que en el caso anterior, la escasa información disponible sobre este artista remite a sus datos biográficos y algunos pocos artísticos. Pedro Canale, originario del Sur de Buenos Aires, presenta a *Chancha Vía Circuito*: una exploración de diversas influencias musicales que van desde el *reggae* hasta la *cumbia* colombiana, argentina y el sonidero mexicano. En el año 2005 inicia este proyecto con pistas instrumentales que van fusionando la *electrónica* con instrumentos acústicos, incorporando en algunas de ellas *a capellas*²³ e invitando a cantantes de diversos estilos.

De esta manera, según la página *ZZK Records*²⁴, *Chancha Vía Circuito* toma como base rítmica, para sus producciones musicales, los diferentes tipos de *cumbia* latinoamericana para así, fusionándola con la *música electrónica*, crear lo que se denomina *cumbia digital*.

²³ Significa “como en la capilla” y es la forma de crear música solamente por medio de la voz humana, generando los sonidos, el ritmo, la melodía y la armonía necesarios, sin intervención de ningún instrumento musical.

²⁴ Disponible en: https://zzkrecords.com/artista/Chancha_Via_Circuito (consultada: 16/04/2020).

Capítulo 4

Contexto de producción y composición discursiva de las versiones originales y sus reversiones

En este capítulo presentaremos la letra de las canciones –tanto las versiones originales como las reversiones–, acompañadas de una explicación respecto del contexto de producción/composición y su contenido discursivo, evidenciando así las diferencias presentes entre una y otra versión.

Ahora bien, es necesario comprender que las versiones originales de cada una de las canciones seleccionadas traen consigo una historia para contar, representan saberes ancestrales, un motivo por el cual fueron escritas, y hasta incluso, dependiendo el contexto en el cual son reproducidas, tienen un objetivo determinado. Entendemos que el Folklore es “el saber del pueblo” y está vinculado a “las antigüedades populares o literatura popular con un saber tradicional, [relativo a] los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etc. de los tiempos antiguos” (*Carta Fundacional*, William Thoms, 1846).

Sabemos entonces que, durante el proceso de apropiación y traducción, los cruces efectuados entre las distintas culturas hacen que el objeto cultural –en este caso un relato o manifestación folklórica– esté sujeto a cambios o variaciones respecto del contexto particular en el que surge o en el cual es empleado.

4.1 *El Cosechero/Trabajador de los algodones* – Ramón Ayala

La canción original pertenece al álbum *Cosechero* (2013) de Ramón Ayala, que fue grabado con el fin de recopilar los más grandes éxitos del cantante ya que la mayor cantidad de tales canciones no formaban parte de ningún álbum en la época en la que se publicaron.

Citamos aquí el link de la canción, seguido de las estrofas de la misma para evidenciar el contenido discursivo y las diferencias entre las distintas versiones:

<https://www.youtube.com/watch?v=PPHIwXbUXRY>

1^{er} Recitado

*Ahí van los cosecheros rumbo Chaco adentro
Para traer el sustento de sus días en el algodón.
Los copos blancos caen bajo el sol
Y los ojos se visten de alegría y esperanza.
Los cosecheros por el Chaco, argo, de mi corazón.*

1^{er} Verso

El viejo río que va
Cruzando el amanecer
Como un gran camalotal
Lleva la balsa en su loco vaivén

Pre Estribillo

Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

La tierra del Chaco quebrachera y montaraz
Prenderá mi sangre con un ronco Sapukay
Y será en el surco mi sombrero bajo el sol
Faro de luz

Estribillo

Algodón, que se va, que se va, que se va
Plata blanda mojada de luna y sudor
Un ranchito borracho de sueños y amor quiero yo (bis)

2^{do} Recitado

*Sombras negras en la costa, rojo en el horizonte,
Plomo en el río quieto que va atravesando el monte.
El alba pesa en el cuerpo del cosechero dormido,
Y el algodón de sus sueños, le va tejiendo el destino.*

2^{do} Verso

De Corrientes vengo yo
Barranqueras ya se ve
Y en la costa un acordeón
Gimiendo va su lento Chamamé

Pre Estribillo

Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

La tierra del Chaco quebrachera y montaraz
Prenderá mi sangre con un ronco Sapukay
Y será en el surco mi sombrero bajo el sol
Faro de luz

Estribillo

Algodón, que se va, que se va, que se va
Plata blanda mojada de luna y sudor
Un ranchito borracho de sueños y amor quiero yo (bis)

La canción fue creada por Ramón Ayala antes del año 2002, junto al río Paraná, viendo bajar de la balsa a los hombres que llegaban a la provincia de Chaco desde Corrientes, rumbo a los algodones de Sáenz Peña²⁵. Por lo tanto, tiene como objetivo retomar costumbres y características particulares de la región del Nordeste y Noroeste argentinos. De modo más explícito, se busca detallar los espacios físicos y de mayor reconocimiento como Barranqueras en Chaco, al igual que Corrientes. Pero más allá de esto, se presenta la descripción de los ambientes naturales del litoral y las peculiaridades de la provincia chaqueña.

En el estribillo se evidencia explícitamente que alude a las actividades relacionadas al cultivo del algodón con fines en la producción del textil que han representado, históricamente, una de las principales fuentes de ingreso y de empleo de las poblaciones

²⁵ Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9367-2013-12-22.html> (consultada: 29/06/2020).

norteñas. Parafraseando a Iñigo Carrera (2010), en esos años se dio en el Chaco el auge de la frontera agropecuaria, principalmente de la producción algodonera que en 1911 era de 1300 hectáreas en toda la provincia, en 1930 supera las 100.000 has. y en 1938 llega a las 300.000 hectáreas cultivadas. Para acompañar este crecimiento, la mano de obra indígena era necesaria, dado que se la utilizaba en los trabajos de carpida y cosecha que requieren de trabajo estacional. Era sumamente importante que los colonos vecinos y los ingenios de la zona tengan mano de obra disponible cerca de los campos productivos del interior chaqueño para cuando necesitaran los “brazos fuertes y baratos”, según palabras del propio coronel Rostagno (1912).

En este punto es importante tener en cuenta que las reducciones estatales civiles – tales como Napalpí en 1911 o Bartolomé de las Casas en 1914- adquirieron un rol fundamental “para mantener (al indígena) como factor económico”. Lo mencionado se evidencia en uno de los artículos del decreto de creación de la reducción de Napalpí: “3º) Una prolongada experiencia ha puesto de relieve las aptitudes del indio del Chaco y Formosa, para el trabajo en los ingenios de azúcar, los obrajes de madera y las cosechas de algodón, construyendo así un importante factor económico que es indispensable conservar.”²⁶

De esta manera, las reducciones se convirtieron en espacios de concentración y control de la población originaria para poder tenerla a disposición como fuerza de trabajo semiesclava y así satisfacer las necesidades de ingenios, algodones y obrajes de la región. Además, los indígenas estaban sometidos a un círculo vicioso ya que sólo podían comprar víveres e insumos en la despensa de las reducciones, por lo tanto, recibían una deuda con la institución que era descontada únicamente al momento de entregar lo producido por su trabajo. Esto implicaba una relación social de dependencia y era un modo de dominación frente a los indígenas reducidos (Musante, 2013).

Entonces, la canción destaca de modo más indirecto y profundo, el arduo trabajo manual y las horas que implicaba el cultivo del algodón, con las cuales cargaban los nativos del Chaco, principalmente. Estos nativos –peones pertenecientes a las comunidades indígenas y gente del campo- ejercían y cumplían con el proceso de cultivo y elaboración. Hombres, mujeres y niños eran utilizados como mano de obra, reducidos y sometidos a condiciones físicas e incluso temporales inapropiadas (Musante, 2018). La

²⁶ Decreto 3626 del Ministerio de Agricultura con fecha del 27 de octubre de 1911 durante la presidencia de Roque Sáenz Peña. En Musante, 2013.

canción remite al sudor visible en los rasgos faciales de aquellos trabajadores que se refugiaban en sus sombreros tal como se echarían en la sombra de un quebracho chaqueño, luego de largas horas bajo el sol.

En la letra de dicha canción no sólo se hace referencia al trabajo realizado para la cosecha en los algodones, sino también al fuerte papel que juegan las artes, como la música por ejemplo, en la mencionada región. Es el caso del Chamamé, mencionado en el segundo verso, propio de la provincia de Corrientes y expandido por el resto del país, que actúa como referencia para los oriundos del litoral argentino.

La versión original incluye dos recitados, uno al comienzo antes de la primera estrofa y el segundo luego del primer estribillo, los cuales hacen un aporte significativo al discurso presentado en la canción. Estos recitados se presentan como glosas²⁷ y funcionan de dos maneras: por un lado, como se entiende en literatura, las glosas son composiciones poéticas a partir de las cuales se desarrolla o explica una idea que en el poema o texto principal se presenta relativamente confusa. Por otro lado, en lo que respecta a la terminología musical, la glosa hace referencia a la ornamentación de una melodía determinada, es decir, suele ser aplicada a la música instrumental en dos aspectos: en sustitución de determinados intervalos musicales y cadencias²⁸, y como variaciones que desarrollan un tema. En este último punto, la utilización de glosas en una pieza musical permitiría la extensión de la melodía original.

A partir de lo explicado se puede comprender que el primer recitado de *El Cosechero*, amplía la información de los versos, es decir, de cierta manera permite interpretar que, al ser esa la única fuente de trabajo para los nativos del Chaco, la alegría y esperanza de poder llevar comida al hogar y seguir teniendo un techo para la familia estaba siempre presente, a pesar de los maltratos e injusticias a las que eran sometidos. Asimismo, al ver aquel algodón que caía bajo el sol, los cosecheros pensaban en el futuro

²⁷ Una *glosa* (del Griego Koiné γλώσσα *glossa*, que significa 'lengua' -- el órgano -- como también 'lenguaje') es una nota escrita en los márgenes o entre las líneas de un libro, en la cual se explica el significado del texto en su idioma original, a veces en otro idioma. Por lo tanto, las glosas pueden variar en su complejidad y elaboración, desde simples notas al margen de algunas palabras que un lector puede encontrar oscuras o difíciles, hasta traducciones completas del texto original y referencias a párrafos similares. En música, comenzaron a ser utilizadas a partir del siglo XVI en España y Portugal. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000100007 y Atlas de Música, vol. 1, Michels Ulrich, 1982.

²⁸ Un *intervalo* es la diferencia de altura --frecuencia- entre dos notas musicales, medida cualitativamente (especie) en grados o notas naturales y cuantitativamente (número) en tonos y semitonos. Su expresión aritmética suele ser una proporción simple. La *cadencia* o *cadenza* es considerada una configuración melódica y/o armónica al final de una frase, sección o una pieza de música; también se denomina cadencia a un pasaje libre, generalmente virtuosístico, interpretado por el solista.

del Chaco, ya que la cosecha del algodón se consideraba –y es así aún en estos días- un episodio de suma importancia para la provincia tanto social, cultural como económicamente. Esta glosa presenta la canción como una historia, al comenzar contando el viaje de los cosecheros a Sáenz Peña (“Ahí van los cosecheros rumbo Chaco adentro”) para realizar su trabajo en los algodones (“Para traer el sustento de sus días en el algodón”).

De acuerdo al segundo recitado, podemos decir que amplía la descripción del paisaje pero mantiene una mirada general sobre ese río por el cual circulan las balsas; permite al oyente crearse una pintura mental de aquel momento, del viaje que realizan los cosecheros para llegar a los algodones en las primeras horas de la mañana, cargados de sueño y responsabilidad (“El alba pesa en el cuerpo del cosechero dormido / Y el algodón de sus sueños, le va tejiendo el destino”).

4.2 El Cosechero – Tonolec

Esta canción es un cover de Tonolec perteneciente al álbum *Plegaria del Árbol Negro*²⁹ (2008) el cual tiene doce temas y, a diferencia del disco debut, la mayoría están cantados en lengua *qom*.

El dúo musical realizó el cover de *El Cosechero* con el fin de evidenciar en su música lo más característico del folklore clásico argentino: el ritmo de chamamé – considerado este como uno de sus “tinteros” musicales-.³⁰

Citamos aquí el link y las estrofas de la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=bdy-SNpCnBg>

1er Verso

El viejo río que va

²⁹ Igual que el *tonolec* (cuya traducción al castellano es “caburé”), “la plegaria del árbol negro” debe su explicación a una leyenda. El caburé era un ave del monte que tenía la cualidad de atraer a sus presas a través de un canto hipnótico; dicho canto alude a un árbol negro (en lengua *qom*: *nawe’ epaq*) que emergía de una laguna poblada de bestias peligrosas. A continuación, presentamos un fragmento de la entrevista a Charo Bogarín –integrante del dúo musical- (en adelante CB), que Página 12 llevó a cabo en el año 2009. En este fragmento, la cantante cuenta cómo es interpretada la leyenda del árbol negro por la comunidad *qom*: “(CB): en sueños, los chamanes son guiados por sus espíritus auxiliares hasta el árbol para aumentar su poder... ellos deberán trepar hasta la punta del árbol y realizar cantos o plegarias enseñadas por los espíritus. Cada nivel sorteado tiene un animal o ser guardián que lo representa y el chamán absorberá el poder de ellos a medida que logre continuar su ascenso”. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13400-2009-04-03.html> (consultada 22/04/2020).

³⁰ Disponible en: <http://www.laverdadelsol.com.ar/nota%20tonolec.htm> (consultada 22/04/2020).

Cruzando el amanecer
Como un gran camalotal
Lleva la balsa en su loco vaivén

Pre Estribillo

Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

La tierra del Chaco quebrachera y montaraz
Prenderá mi sangre con un ronco Sapukay
Y será en el surco mi sombrero bajo el sol
Faro de luz

Estribillo

Algodón, que se va, que se va, que se va
Plata blanda mojada de luna y sudor
Un ranchito borracho de sueños y amor quiero yo (bis)

2^{do} Verso

De Corrientes vengo yo
Barranqueras ya se ve
Y en la costa un acordeón
Gimiendo va su lento Chamamé

Pre Estribillo

Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón
Mi corazón

La tierra del Chaco quebrachera y montaraz
Prenderá mi sangre con un ronco Sapukay
Y será en el surco mi sombrero bajo el sol
Faro de luz

Estrillo

Algodón, que se va, que se va, que se va

Plata blanda mojada de luna y sudor

Un ranchito borracho de sueños y amor quiero yo (bis)

Al igual que en la versión de Ramón Ayala, en el cover de Tonolec encontramos la descripción de una serie de sucesos –explicados en la descripción de la versión original– que nos permiten entender la importancia que poseen eventos como la cosecha del algodón o las particularidades del ambiente litoraleño en las tradiciones musicales como el Chamamé, para la región del Nordeste y Noroeste argentinos. Si bien el cover ofrece información de una manera distinta a la de la versión original –la ausencia de recitados–, ambas brindan los datos necesarios para que el oyente cree una imagen de lo que fueron estos hechos y cómo se dieron. Del mismo modo, permite al oyente visualizar estos hechos hoy en día luego de atravesar los procesos y cambios que la historia y progreso de la región implican –como por ejemplo, la industrialización–.

4.3 Indio Toba/Antiguo dueño de las flechas – Ariel Ramírez, Félix Luna

La música de la canción fue creada por el compositor y pianista santafesino Ariel Ramírez y la letra por el historiador y poeta Félix Luna en el año 1972; la compusieron y escribieron para Mercedes Sosa, y fue interpretada también por el Coro *qom* Chelaalapí.

Citamos aquí el link y las estrofas de la canción (interpretada por Mercedes Sosa):

<https://www.youtube.com/watch?v=LCY5-mIDhUo>

1^{er} Verso

Indio toba

Sombra errante de la selva

Pobre toba reducido

Dueño antiguo de las flechas.

2^{do} Verso

Indio toba

Ya se han ido tus caciques,

Tus hermanos chirihuanos,

Abipones, mocovies.

Puente

Sombra de kokta y noueto
Viejos brujos de los montes
No abandonen a sus hijos
Gente buena, gente pobre.

3^{er} Verso

Indio toba,
El guazuncho y las corzuelas,
La nobleza del quebracho
Todo es tuyo y las estrellas.

Estribillo

Indio toba ya viniendo de la cangayé
Quitilipi, aviaterai, caguazú, charadai,
Guaicurú, tapenaga, pirané, samuhú,
Matará, guacará, pinaltá,
Matará, guacará, pinaltá...

Indio toba no llorando aquel tiempo feliz
Pilcomayos y bermejós llorando por mí
Campamento de mi raza la América es
De mi raza de yaguareté
Es la América, es...

Toba dueño como antes del bagre y la miel
Cazador de las charatas, la onza, el tatú
Toba rey de yarárás, guazupú y aguarás
El gualamba ya es mío otra vez
Otra vez, otra vez...

En esta canción se narran hechos como el que se atribuye a la conquista del Chaco y que forma parte de la cosmovisión *qom*. Por ejemplo: “Indio toba no llorando aquel tiempo feliz”, remite a una época en la cual las comunidades convivían en paz entre sí y con la naturaleza. Según el testimonio de un integrante del pueblo *qom* la frase hace referencia a las historias donde se cuenta que llegado un tiempo, los indios del Chaco se

enfrentaron a los españoles en los diversos intentos de conquista y por las muertes que se produjeron durante este suceso, los ríos Pilcomayo y Bermejo se tiñeron con el color de la sangre; es por ello que hoy en día vemos el correr de estos ríos con sus aguas coloradas. (RM, CPA del NELMA-IIGHI, 2019).

Asimismo es importante entender que la canción, en general, busca referir a los miembros de distintas comunidades y pueblos de la zona, por ello la frase “campamento de mi raza la América es”. Esta frase está relacionada con la segunda estrofa del estribillo, ya que las comunidades *qom* habitaban gran parte del norte argentino por las actuales provincias de Salta, Chaco, Santiago del Estero, Formosa. Dichos territorios comprendían el denominado Gran Chaco Argentino -hasta mediados del siglo pasado era el Territorio Indio del Norte-³¹. Actualmente, muchos, perseguidos por la miseria en sus zonas rurales ancestrales, se encuentran en las “afueras” de las ciudades como Orán, Salta, Tartagal, Resistencia, Charata, Formosa, Rosario, etcétera (Cardin, 2003; Musante, 2018), es por esto que se mencionan diversas localidades del norte argentino como así también a algunas etnias indígenas mediante las cuales determinadas ciudades consiguieron su nombre.

El año 1972, fecha en la que Luna y Ramírez crearon esta canción es de suma importancia ya que era una época clave para el pueblo argentino. El país se encontraba en lo que se denominó la *Revolución Argentina*, una dictadura cívico-militar que derrocó al presidente constitucional Arturo Illia mediante un golpe de Estado que comenzó el 28 de junio de 1966. Aunque en las historias reconstruidas sobre la dictadura rara vez aparecen los pueblos originarios, estos cuentan con desaparecidos y asesinados que en muchos casos, militaban en organizaciones sociales o eran líderes que defendían sus territorios de los intereses de los grandes terratenientes (Prensa ENDEPA, 2016).

El primer verso de esta canción hace una descripción del toba en estos días y en lo que se ha convertido (Indio toba / Sombra errante de la selva / Pobre toba reducido / Dueño antiguo de las flechas), es decir, un ser reducido que vive en la miseria rememorando los tiempos en los que era libre y dueño de sus tierras. Esto se evidencia, en parte, con el término *toba*, el cual “(...) no es una auto-designación sino un nombre

³¹ Este, a su vez, formaba parte de la extensa planicie en el interior de Sudamérica, que ocupa territorios de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay, denominada Gran Chaco. El mismo limita al oeste con los primeros contrafuertes andinos, al sur con la cuenca del río Salado, al este con los ríos Paraguay y Paraná y al norte con el Planalto Central (Escudo Brasileño). Incluye los Llanos de Chiquitos (Bolivia) y el Pantanal Matogrossense (Brasil) áreas de transición entre el Gran Chaco y la Amazonia, donde predominan los aspectos del bioma chaqueño. Disponible en: <https://pueblosoriginarios.com/mapas/chaco.html> (fecha de consulta 29/06/2020) y en Memorias del Gran Chaco, 1^{ra} parte, 1997.

peyorativo de origen guaraní que significaba ‘frentones’ –denominación recibida por los españoles-, aludiendo a la costumbre de raparse la parte anterior de la cabeza”³². El término ha sido adoptado por el pueblo ya que los diferenciaba de los demás pueblos de la comunidad *qom* (*pilagás*, *mocovíes* y *abipones*³³).

La situación actual de la comunidad *toba/qom* es producto de diversas formas de control económico, social, cultural y militar que han sido aplicadas a lo largo de los años, desde la llegada del blanco, siguiendo un discurso hegemónico en el que se presenta al indígena como “salvaje” y “peligroso”. Esta caracterización, llevó a la reducción de las comunidades originarias y, actualmente, a su exclusión en gran parte de los ámbitos sociales (Núñez, 2012; Dávila, 2015; Musante, 2018).

Luego del primer verso (Indio toba / Sombra errante de la selva / Pobre toba reducido / Dueño antiguo de la flecha) hay un puente en el que, a diferencia de la estrofa anterior, se describe al indio toba como aquél que era antes de la colonización y, a su vez, se hace mención del Chaco “Gualamba”, término con el que se denominaba a la región del Gran Chaco, un espacio donde florecieron decenas de culturas nativas, dominio de especies singulares y cautivantes, el guardián del tesoro de una biodiversidad extraordinaria (“Chaco Gualamba- la última oportunidad”, 2019)³⁴.

El segundo verso (Indio toba / Ya se han ido tus caciques, / Tus hermanos chirihuanos, / Abipones, mocovíes) presenta al toba como quien rinde honor y tributo a sus ancestros y mayores, al igual que comparte y respeta a sus hermanos de otras comunidades. Seguido de este, está el segundo pre estribillo, en el que se hace referencia a los ancianos sabios de las comunidades y a los ancestros como cuidadores del pueblo al igual que del monte y los bosques.

Como se ha mencionado, esta canción no sólo fue interpretada por Mercedes Sosa y por el dúo Tonolec, también ha estado en manos del Coro *qom* Chelaalapí. El coro mantuvo la estructura original de la canción, agregando nada más que un recitado al

³² Disponible en: <https://pueblosoriginarios.com/sur/chaco/toba/toba.html#bookmark1> (fecha de consulta 29/06/2020).

³³ A diferencia de los tobas (*Nam qom*), pilagás (*Pitelaga-Qom*) y mocovíes (*Moqoit-Nam qom-Qom*), los abipones no tenían autodenominación, sin embargo recibían diferentes nombres: tobas y mocovíes los llamaron *Callagaik*; los vilela, *Luc-uanit*: “los que viven al sur”; los españoles, *Callagaes*. Disponible en: <https://pueblosoriginarios.com/sur/chaco/abipon/abipon.html> (fecha de consulta 29/06/20 20).

³⁴ Un documental de Marcelo Viñas producido por Timbó Films y Vida Silvestre sobre la problemática de la deforestación en el Gran Chaco Argentino y sus impactos ambientales, sociales y económicos. (Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nB_hQBiuoM consultada 17/04/2020).

comienzo de la misma. La función principal de este recitado recae en ampliar, de manera poética, la información que se presenta en cada estrofa de la canción.

Citamos aquí el link y las estrofas de la canción (interpretada por el Coro *gom Chelaalapí*):

<https://www.youtube.com/watch?v=cxwqXkOiEDs>

Recitado

Viejo tiempo lunero, vieja raza perdida en tiempos y más allá.

Incienso indio, canto lunero de mi heredad.

*Raza greda batiendo parches corazoneros, cantando salmos de soledad,
quién desentraña que lloran y cantan el eragay.*

Muy muchas veces, con mis candiles de taca tacas,

busqué la luna para decirle: “era era eragay”.

Pero las lunas,

miente quien dice que la luna es una,

no son las mismas que he visto allá.

El padre río de nuestra raza anda caminos buscando el mar,

sabe que toda su india dulzura, no hará que dulce se vuelva el mar.

Pero ese río de estirpe india nunca su curso ha de remontar.

Cantemos siempre mi vieja raza, si nadie canta,

que todos oigan la risa o llanto del eragay.

1^{er} Verso

Indio toba

Sombra errante de la selva

Pobre toba reducido

Dueño antiguo de las flechas.

2^{do} Verso

Indio toba

Ya se han ido tus caciques,

Tus hermanos chirihuanos,

Abipones, mocovies.

Puente

Sombra de kokta y noueto
Viejos brujos de los montes
No abandonen a sus hijos
Gente buena, gente pobre.

3^{er} Verso

Indio toba,
El guazuncho y las corzuelas,
La nobleza del quebracho
Todo es tuyo y las estrellas.

Estribillo

Indio toba ya viniendo de la cangayé
Quitilipi, aviaterai, caguazú, charadai,
Guaicurú, tapenaga, pirané, samuhú,
Matará, guacará, pinaltá,
Matará, guacará, pinaltá...

Indio toba no llorando aquel tiempo feliz
Pilcomayos y bermejós llorando por mí
Campamento de mi raza la América es
De mi raza de yaguareté
Es la América, es...

Toba dueño como antes del bagre y la miel
Cazador de las charatas, la onza, el tatú
Toba rey de yarárás, guazupú y aguarás
El gualamba ya es mío otra vez
Otra vez, otra vez...

La primera glosa hace referencia al pueblo indígena en tiempos pasados, en donde el canto acompañaba el pasar del día hasta las horas en las que la luna se aparecía en el cielo. Habla de los tobas como artesanos y trabajadores, del mismo modo que se refiere

a ellos como una raza hecha de la tierra (“Raza greda³⁵ batiendo parches corazoneros”). Según el testimonio de un miembro de la comunidad *qom*, se menciona constantemente el canto como herencia, ya que las canciones propias de la comunidad son transmitidas oralmente de generación en generación, entre abuelos, padres e hijos (RM, CPA del NELMA-IIGHI, 2019).

La segunda glosa ya presenta una visión más personal; la interpretación que se puede hacer aquí es que el indio se encuentra perdido frente a la inmensidad de la urbanización, del despojo de sus tierras. En el contexto de la urbanización, los modos de vivir cambian, deben adaptarse a la nueva civilización que se está presentando y que trae consigo una forma de ver la realidad completamente diferente a su cosmovisión indígena. Esto se evidencia en la frase “miente quien dice que la luna es una, / no son las mismas que he visto allá”, el blanco posee creencias diferentes pero las considera como las únicas válidas, de modo que son impuestas a todo el que no las comparta.

En cuanto a la tercera glosa, plantea una analogía con el “padre río” como esa particularidad que corre por las venas del indígena, de ser errante que busca dónde establecerse una vez que es echado de sus tierras; saben que no importa cuán rica sea su cultura, no podrán lograr el aprendizaje por parte del blanco que en su mayoría, sólo busca enriquecerse materialmente. Con respecto a la última glosa, aquí se hace énfasis en el canto como modo de transmisión de los conocimientos propios de la cosmovisión *qom* y como modo de hacerse escuchar, de alzar la voz frente a las inequidades a las cuales es sometido el pueblo indígena.

4.4 Indio Toba - Tonolec

Tonolec, a diferencia de la versión original, reorganizó los versos para contar de otro modo la descripción sobre los tobas. Si se tiene en cuenta que las canciones tienen una estructura básica mínima de verso/estribillo/verso, y que a esta estructura se le integran diferentes elementos, los cuales son utilizados por cada artista para componer la canción a su gusto y obtener distintos resultados, podemos comprender que en el cover que realizó Tonolec no se respeta la estructura básica mínima. La canción comienza con el estribillo, y se agregan elementos tales como el pre estribillo.

³⁵ La *greda* es una arcilla utilizada principalmente para alfarería, se origina de rocas arcillosas que son las rocas sedimentarias más abundantes sobre la Tierra. Se utiliza principalmente en platos y artesanías.

Citamos aquí el link de la canción y las estrofas de la misma:

<https://www.youtube.com/watch?v=g6GUICIG88c>

Estribillo

Indio toba no llorando aquel tiempo feliz
Pilcomayos y Bermejós llorando por ti
Campamento de mi raza la América es
De mi raza del yaguareté
Es la América, es.
Es la América, es.

Indio toba ya viniendo de la Cangaye
Quitilipi, Avia Terai, Caaguazu, Charadai,
Guaicuru, Tapenagá, Pirané, Samuhú,
Matara, Guacara, Pinalta.
Matara, Pinalta.
Matara, Pinalta.

1^{er} Verso

Indio toba
Sombra errante de la selva
Pobre toba reducido
Dueño antiguo de la flecha

1^{er} Pre Estribillo

Toba dueño como antes del bagre y la miel
Cazador de la charata, la onza y el tatú
Toba rey de yaráras, guazupú³⁶, yaguarás
El Gualamba ya es mío, otra vez
Otra vez,
Otra vez

Estribillo

Indio toba no llorando aquel tiempo feliz

³⁶ Ciervo de los pantanos.

Pilcomayos y Bermejós llorando por ti
Campamento de mi raza la América es
De mi raza del yaguareté
Es la América, es.
Es la América, es.

Indio toba ya viniendo de la Cangaye
Quitilipi, Avia Terai, Caaguazu, Charadai,
Guaicuru, Tapenagá, Pirané, Samuhú,
Matara, Guacara, Pinalta.
Matara, Pinalta.
Matara, Pinalta.

2^{do} Verso

Indio toba
Ya se han ido tus caciques,
Tus hermanos chirihuanos,
Abipones, mocovíes.

2^{do} Pre Estribillo

Sombra de kokta y noueto³⁷
Viejos brujos de los montes
No abandonen a sus hijos
Gente buena, gente pobre.

Estribillo

Indio toba no llorando aquel tiempo feliz
Pilcomayos y Bermejós llorando por ti
Campamento de mi raza la América es
De mi raza del yaguareté
Es la América, es.
Es la América, es.

Indio toba ya viniendo de la Cangaye
Quitilipi, Avia Terai, Caaguazu, Charadai,

³⁷ Deidades tobas.

Guaicuru, Tapenagá, Pirané, Samuhú,

Matara, Guacara, Pinalta.

Matara, Pinalta.

Matara, Pinalta.

4.5 *Carapí* – Coro *qom* Chelaalapí

El término *carapí* significa “nuestros sabios o abuelos” remitiéndose a los antepasados y a los mayores de la comunidad *qom* como los sabios y concedores de todo, incluidos en este grupo los *pioxonac*³⁸. Cabe destacar que, en un principio, las canciones del Coro Chelaalapí no tenían otro fin que el de educar a la comunidad no indígena, por lo tanto, se agregaron pequeñas explicaciones (glosas) al comienzo de cada canción para que se entienda su significado –en el caso de que tuvieran letra o sean sólo instrumentales- (Sebastián Fernández, 2020). Los cantos y las distintas prácticas musicales *qom* se transmiten a través de las generaciones de manera oral, por ello, en su mayoría, no hay registros escritos de los cantos.

Citamos aquí en link y las estrofas de la canción:

<https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>

1^{er} Verso

Carapí so taigoye, carapí so taigoye

Añagak so carapí, ñagak so carapí.

Carapí so taigoye,

Taigoye so carapí, taigoye so carapí. (bis)

2^{do} Verso

Carapí so tenaganak, carapí so tenaganak

³⁸ “Chamán” o “curandero”, con una formación profundamente religiosa y espiritual, su tarea abarca mucho más que la curación de enfermos. La enfermedad es una crisis en el equilibrio espiritual que afecta a la persona y al alma, centro de la vida humana. El *pioxonac* debe realizar un complejo análisis para buscar y encontrar el origen y la causa, y a través de éstos la solución y el restablecimiento del equilibrio mental de la persona enferma. El saber de los chamanes -que incluye el conocimiento de los lenguajes de los animales- no es adquirido intelectualmente, se desarrolla instintivamente a partir de sus dotes. El origen de este poder puede provenir de seres espirituales de cualquiera de los tres planos del universo *toba* -Celeste, Terrestre o Subterráneo- (Wright, 2008).

Añagak so carapí, añagak so carapí.
Carapí so tenaganak,
Tenaganak so carapí. (bis)

3^{er} Verso

Carapí so wainolec, carapí so wainolec
Añagak so carapí, añagak so carapí.
Carapí so wainolec,
Wainolec so carapí, wainolec so carapí. (bis)

En el CD Coro *qom* Chelaalapí (2008), se menciona una interpretación de la letra de esta canción: “Nuestros abuelos, los abuelos de nuestros pueblos originarios, fueron los testimonios vivientes de las culturas. Gracias a ellos se mantuvo vivo el pasado como un libro abierto a la consulta permanente. Las blancas cabelleras fueron signos de sabiduría. No eran solamente abuelos: pasaron a ser protectores de todos, dueños de la verdad, del conocimiento y de la experiencia, dueños de la prudencia y del tiempo.”

4.6 Carapí – Lagartijeando

La canción *Carapí* pertenece al disco Coro Chelaalapí Remixes (2017), y fue remixada por el músico Lagartijeando (Matías Zundel). Con el recitado de *Carapí*, se busca dar cuenta de que existen múltiples relatos conservados en la memoria de las ancianas y los ancianos, los cuales forman parte de la herencia espiritual *qom*. Estos relatos transcurren en los comienzos del tiempo, por ejemplo, cuando el cielo y la tierra se comunicaban, cuando las estrellas venían a caminar por el suelo, cuando los animales eran personas y las personas se transformaban en animales. A través de estas historias, los mayores transmitían la visión del mundo y de la vida, propios del Pueblo *Qom* (Madres cuidadoras de la Cultura *Qom*, 2008).

Citamos aquí el link y las estrofas de la canción:

<https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>

Recitado

Carapí,

*Nuestros abuelos fueron los testimonios
vivientes de las culturas,
Dueños de la prudencia y del tiempo.*

1er Verso

Carapí so taigoye, carapí so taigoye
Añagak so carapí, añagak so carapí.
Carapí so taigoye,
Taigoye so carapí, taigoye so carapí
Taigoye so carapí, taigoye so carapí. (bis)

En primer lugar, es necesario aclarar que hay términos de la lengua *qom* que no pueden ser traducidos literalmente al español sino más bien ser interpretados. Dichas interpretaciones las realizamos a partir del diálogo que mantuvimos con Rita Medina. Estas charlas fueron realizadas en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) en diciembre de 2019 y en ellas, Rita Medina nos ayudó a evidenciar la antigüedad de tales términos y la precisión de su significado para la comunidad *qom*. Asimismo, esta canción no presenta letra de comienzo a fin, y el verso que se canta sólo se repite en determinadas ocasiones y de maneras diferentes con los arreglos generados por sintetizador.

4.7 Zorro Sagaz – Coro *qom* Chelaalapí

Si bien esta canción se caracteriza por no presentar letra y ser totalmente instrumental, existe un relato que gira en torno al título. Para la cosmovisión *qom* el Zorro Sagaz es protagonista de innumerables cuentos que muestran los errores y las maldades humanas; se lo presenta como un “mentiroso” o un ser capaz de engañar. Por ejemplo, en la historia de la hija de Rapiche', es decir, el de las Siete Estrellas, su hija era una pequeña estrella, sin nombre propio pero hermosa y golosa. Bajó a la Tierra para casarse y al poco tiempo su propio cuñado, el Zorro Sagaz, intentó abusar de ella. Aquí se destacan varias enseñanzas:

-que las mujeres antiguas eran muy guapas y afrontaban toda clase de situaciones difíciles;

-que ella y él ‘ya sabían el uno del otro’, lo que de cierta manera significa que para formar una buena pareja se precisa un llamado, un designio misterioso;

-y que las conductas egoístas rompen la relación y destruyen las familias, entre otras.

Finalmente es posible entender que, en otros tiempos, este relato ejemplar formaba parte de la preparación de los jóvenes, tanto varones como mujeres, para una vida adulta sana y feliz (Madres cuidadoras de la Cultura *Qom*, 2008).

Siguiendo a Elizabeth Roig (1996), es importante tener en cuenta que la función del Coro es, en el sentir de sus integrantes, “no olvidar la música de los abuelos” (Zunilda Méndez, 1990). De esta manera, logran mantener la memoria de una tradición que se está convirtiendo en pasado. La ejecución de cantos y toques instrumentales ha sido la manera de recordar las historias de sus antepasados, en base a la contribución de los integrantes que poseen una mayor memoria musical. A continuación se cita el link a la canción: <https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>

4.8 Zorro Sagaz – Chancha Vía Circuito

La canción *Zorro Zagas* pertenece al álbum *Coro Chelaalapí Remixes* (2017) y fue remixada por el músico Chancha Vía Circuito (Pedro Canale). En esta versión fue agregada una frase que amplía la información sobre el título que lleva la canción.

Citamos aquí el link a la canción y la frase que ésta incluye:

<https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>

Frase

Waxayaxa la' chixi

Capítulo 5

Análisis sonoro del repertorio musical *electro folk* de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes

Este capítulo tiene por objetivo identificar los criterios y recursos sonoros (musicales-tecnológicos)- presentes en la producción musical de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes. Esto se lleva a cabo mediante un breve análisis de las canciones *El Cosechero* de Ramón Ayala e *Indio Toba* de Ariel Ramírez y Félix Luna, incluyendo un análisis sonoro de los respectivos covers realizados por Tonolec. También se analizarán *Carapí* y *Zorro Sagaz*, canciones propias del Coro *qom* Chelaalapí, y sus remixes presentes en el disco Coro Chelaalapí Remixes.

Los apartados en los cuales se analizan las reversiones, evidencian los procedimientos sonoro-tecnológicos –sin entrar en tecnicismos- efectuados sobre las canciones originales, que llevaron a la creación de un nuevo objeto sonoro: el cover o remix. Asimismo, se resaltan las diferencias y similitudes al igual que los motivos por los cuales se reversionaron las canciones seleccionadas. Luego del análisis, se presentan las consideraciones finales, donde se destacarán particularidades generales de las obras analizadas.

Siguiendo a Lomax, un estilo musical distintivo y consistente que permanece en una cultura o atraviesa varias, permite suponer la existencia de un conjunto característico de necesidades o impulsos emocionales que son satisfechos o evocados por esta música: “Si tal estilo musical se produce con un patrón de variación limitado en un medio cultural similar y a lo largo de un extenso período de tiempo, es posible asumir que ha existido un patrón expresivo y emocional estable en un grupo A en un área B a través de un tiempo T.” (Lomax 2001:298).

Creemos correcto incluir, en esta explicación que hace el autor respecto a la persistencia de un estilo musical determinado, al *electro folk*, teniendo en cuenta que es un tipo de fusión que viene gestándose hace ya varios años en Latinoamérica. Como se ha mencionado en apartados anteriores, a partir de los géneros musicales que se combinan con la *electrónica*, el nombre del nuevo estilo que surge será diferente: *cumbia digital*, *electro pop*, *reggaetón electrónico*, etcétera.

Del mismo modo, en distintos países del mundo ha variado la denominación del estilo *electro folk*, dependiendo qué es lo que el artista-músico busca destacar más en su producción; así, por ejemplo, en los países europeos tenemos el *Tribal Beat*, el cual toma el ritmo de percusión característico de las tribus africanas -haciendo énfasis en su “golpe”, es decir en la marcación del tiempo (acento y pulso)- y lo fusiona con otro ritmo más “bailable”, tal como el *dancehall*, *trap*, *hip hop* y más. En otros casos, la *Folktrónica* es más reconocida por vincular solamente instrumentos folklóricos de cuerdas con ritmos “bailables” como los mencionados anteriormente.

En el caso de las canciones aquí analizadas, estamos hablando de la música *electrónica* en combinación con el *folklore* nacional argentino y con las prácticas musicales de grupos étnicos del NEA, precisamente la música del pueblo *qom*.

5.1 El Cosechero / Trabajador de los Algodonales – Ramón Ayala

Como explicamos en el capítulo anterior (capítulo 4, apartado 4.1), esta versión presenta dos recitados en forma de glosa. En lo que respecta al aspecto musical, estas glosas están acompañadas por un arreglo instrumental de guitarra y acordeón; dicho arreglo, en cuanto al primer recitado, está compuesto en su mayoría por arpeggios desarrollando y extendiendo la melodía principal de la canción mientras va avanzando el recitado. Esto es importante destacar ya que *El Cosechero* presenta un ritmo de rasguido doble en 4/4 (cuatro tiempos). En este sentido, a partir del primer verso hay un cambio notorio en el *tempo*³⁹, es decir, durante la glosa n°1 la canción tiene un *tempo moderatto* (moderado). Sin embargo, al comenzar el verso, este cambia a *andante* (tranquilo) y vuelve a *moderatto* cuando se desarrolla el pre estribillo y el estribillo. En la introducción se evidencia, entonces, el virtuosismo de los instrumentistas al desplegar los acordes de la canción y combinar las notas que los componen.

Si nos enfocamos en la parte instrumental del segundo recitado, este mantiene el *tempo moderatto* del estribillo y se expanden aún más las cadencias, es decir, las maneras en la que cada instrumento (guitarra-acordeón) termina las frases (musicales) que interpreta, mediante arpeggios y acordes combinados. Al acordeón y la guitarra, durante la

³⁹ La velocidad de la música se expresa con las indicaciones de Tempo-Aire-Movimiento-Dinámica... Todas estas palabras son sinónimas, significan lo mismo. Para indicar una velocidad constante se utilizan las siguientes palabras italianas: *largo/larghetto/adagio/andante/moderato/allegro/presto/vivace*. En cambio, los cambios graduales de velocidad, es decir, cuando la música va poco a poco más rápida o poco a poco más lenta, se expresan con estas palabras: *accelerando/ritardando*.

glosa n° 2, se suma la caja peruana (o cajón peruano), que en este caso es ejecutada con escobillas (tipo de baquetas para batería). Los arreglos se mantienen durante el segundo verso y el pre estribillo, lo que hace que la canción varíe en intensidad y dinámica.

Así podemos comprender que las glosas logran que la canción se nutra musicalmente, presentando variaciones en la ejecución de los instrumentos. De todas formas, el recitado es un elemento característico del chamamé y puede variar según el momento en el que sea presentada la canción, incluso por el mismo autor. Esto significa que *El Cosechero* puede presentar diversas versiones o variantes de los recitados aquí explicados, los cuales están grabados en el disco, y ello dependerá de la inspiración del autor o del músico que la interprete.

Teniendo en cuenta los niveles de organización social del grupo vocal propuestos por Lomax (1968), esta versión original de *El Cosechero*, de Ramón Ayala, es una obra musical que presenta un “canto solista” durante los 4:05 minutos que dura la pieza. Sin el acompañamiento de coros, el canto es desarrollado en su totalidad por la voz de Ramón Ayala. (link de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=PPHIwXbUXRY>)

El Cosechero – Tonolec

Una de las características principales de Tonolec es la voz de Charo Bogarín, que busca ser una imitación de las voces de las mujeres *qom*. En este sentido, es necesario explicar que los cantos de la comunidad *qom*, principalmente aquellos interpretados por las mujeres, presentan la particularidad de lo que podría denominarse como *contra afinación*, es decir, un canto en el que la altura recae, en su mayoría, sobre los agudos. Estos agudos se presentan de cierta manera desafinados y se llega a ellos mediante un ascenso nasal de las notas en donde se produce una ruptura sutil de la voz (Sebastián Fernández, 2020). El canto *qom* se considera una variante de la técnica vocal que se utiliza para cantar *bagualas*⁴⁰ (Vilas, Latorre, 2019). Aunque la canción no sea de autoría indígena y los arreglos vocales no sean el efecto que más se destaca en este cover, Tonolec

⁴⁰ Género musical originario en el Noroeste de Argentina. Se difundió principalmente entre la población indígena de esa región, pero se cree que deriva de algunas tonadas españolas. Consiste en un canto con un ritmo muy marcado y muy uniforme, y es acompañado de un instrumento de percusión llamado caja. Este canto con caja integra un ritual sagrado y festivo de la cultura andina. La baguala tiene una melodía tritónica formada por la tónica, su tercera mayor y su quinta justa, generalmente con un ritmo básico de blancas y negras. Disponible en: [https://www.ecured.cu/Baguala_\(g%C3%A9nero_musical\)](https://www.ecured.cu/Baguala_(g%C3%A9nero_musical)) (consultada 28/04/2020)

plantea esta técnica vocal como parte de sus arreglos musicales. (link de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=bdy-SNpCnBg>)

El dúo parte de convertir la versión original, que tiene un ritmo de chamamé, en una *milonga dub*⁴¹, resaltando de esta manera los sonidos de bajo, percusión y piano - generados con sintetizadores y controladores analógicos- para enfatizar la sección del ritmo. Otro detalle importante entre los procedimientos sonoro-musicales son los coros que permanecen en *loop* –debido a la utilización de pedales analógicos que permiten la grabación y repetición de un sonido- que en momentos emiten vocales y en otros suenan con *bocca chiusa*⁴².

El cover que realiza Tonolec presenta la particularidad de finalizar con el desarrollo del estribillo pero sin terminar el mismo, es decir, a la mitad del estribillo disminuye la intensidad de la voz y permanece sólo la parte instrumental marcando el ritmo. Es necesario aclarar aquí una diferencia conceptual en el término *efecto*: por un lado, la palabra es utilizada para hacer referencia a los sonidos de sintetizador (es decir, el “ruido” que se agrega en las canciones remixadas o covers). Por otro lado, también refiere a la “aplicación de algo” en lo que respecta a distorsionar o modificar la matiz de una canción -es un procedimiento- (Sebastián Fernández, 2020). De esta manera, por ejemplo, Tonolec enfatizó el ritmo de *milonga dub* mediante la utilización del bajo (efecto = sonido) y mantuvo en *loop* los coros (efecto = aplicación/modificación).

La versión de *El Cosechero* de Tonolec presenta un “canto solista” durante los 4:05 minutos que dura la pieza, con la única diferencia que durante el cover sólo se presentan los ya mencionados coros, que acompañan la línea principal –voz de Charo Bogarín- de la canción.

⁴¹ *Dub* es un estilo de música electrónica que surgió del reggae en la década de 1960. El estilo consiste predominantemente en remezclas instrumentales de grabaciones existentes y se logra al manipular y remodelar significativamente las grabaciones, generalmente a través de la eliminación de las voces, el énfasis de la sección de ritmo (la pista de batería y bajo despojada a veces se conoce como un *riddim*), la aplicación de efectos de estudio como eco y reverberación, y el doblaje ocasional de fragmentos vocales o instrumentales de la versión original u otras obras. Fue una forma temprana de música electrónica popular. La *milonga dub* es una variación del estilo que surge a partir de la mixtura entre la milonga y la electrónica. (A History of Rock Music: 1951–2000, p.120)

⁴² *Bocca chiusa* es un término en italiano que significa cantar con la boca cerrada. Es una técnica utilizada en vocalización para el "calentamiento" de la voz. Se caracteriza por cantar con la boca cerrada generando una transferencia de resonancia a la región nasal.

5.2 Indio Toba / Antiguo dueño de las flechas – Ariel Ramírez, Félix Luna

En la versión interpretada por el Coro Chelaalapí, sólo se utilizan bombo, sonajero de pezuñas, maracas de calabaza, palo de lluvia y, como detalle estético para caracterizar al coro como “bandada de zorzales”, se producen silbidos similares al canto del zorzal. *Indio Toba*, en su versión original, se ubica en el quinto nivel del parámetro de organización social del grupo vocal planteada por Lomax, debido a que presenta la “alternancia entre la solista y el coro”. En el último fragmento de la canción la solista se integra al coro, entonces, podría decirse que la organización social-vocal pasa a ser de “unísono colectivo” pero destacando la línea de la mujer solista.

Una característica importante a destacar es que los tres primeros versos y el puente de esta versión están acompañados por el golpe del bombo –que en momentos va a tiempo y en otros, a destiempo- y por el sonajero de pezuñas sonando constantemente. Es recién a partir del estribillo que el ritmo cambia su velocidad y se integran las maracas de calabaza junto al palo de lluvia. Por otro lado, el recitado del comienzo –ya analizado en el capítulo 4- se presenta sin acompañamiento musical. (link de la canción interpretada por el Coro *qom* Chelaalapí: <https://www.youtube.com/watch?v=cxwqXkOiEDs>)

Indio Toba – Tonolec

En lo que refiere al cover de Tonolec, en este se busca resaltar la voz como un efecto (como procedimiento), principalmente porque al comienzo de la misma se repite la línea “indio toba” dos veces, la cual está grabada con la voz de Bogarín y reproducida mediante los controladores analógicos manejados por Diego Pérez, distorsionando la voz con aceleración para así lograr que suene más aguda (cambio de tono o altura). En esta primera línea se hace notoria la técnica vocal que utiliza la cantante para imitar las voces de mujeres indígenas. Durante toda la canción, Tonolec busca trasladar el fraseo del canto *qom* adaptándolo al *timing* de la reversión (Sebastián Fernández, 2020). Es decir, lo adapta al ritmo, velocidad y pausas para lograr de este modo un efecto dramático en lo que se está cantando. Pero no sólo generan este dramatismo a través de los arreglos vocales sino también con la ayuda de los sintetizadores. Estos permiten agregar sonidos de instrumentos que no necesariamente se encuentran “en escena” –considerando la “escena” como el estudio de grabación o el escenario en vivo-, voces de coros e incluso otro tipo de sonidos (los denominados *ruidos*).

De esta manera es posible reconocer, más allá de la voz, otros sonidos presentes en la escena como el del sonajero de pezuñas de chanco salvaje (en lengua *qom*: *nasara na quiata*) y la guitarra acústica. Ahora bien, entre la versión grabada de esta canción y una versión en vivo se destaca una diferencia en cuanto a los instrumentos. Esta tiene que ver con la percusión –principalmente producida por la caja peruana, bombo y platillos-. En la versión grabada, el sonido de cada uno de estos instrumentos es generado por sintetizador; en la versión en vivo, hay un músico ejecutando los tres instrumentos. Esta diferencia es importante ya que los sonidos emitidos por sintetizador presentan un matiz mucho más parejo en cuanto a intensidad, velocidad y ritmo, como así también se los puede “limpiar” con la utilización de las consolas de grabación en el caso de que se identifiquen errores o ruidos no deseados. Incluso si los instrumentos están siendo ejecutados en el estudio de grabación, es posible corregir determinados detalles. Sin embargo, cuando se trata de una presentación en vivo los sonidos suelen ser más secos y pueden presentarse otro tipo de defectos sujetos a cuestiones como la acústica o reverberación del lugar, los equipos de amplificación, la aptitud del músico, etcétera.

Por lo tanto, la versión aquí analizada es aquella grabada en un estudio –la versión en CD-. En esta versión del cover, entonces, se reconocen los instrumentos de percusión generados con sintetizador (pero ya grabados previamente) y controlados mediante un pedal analógico. El bajo es distorsionado en varias ocasiones durante toda la canción; en momentos suena con su estilo normal y en otros se le agrega un efecto de *envelope/auto wah* logrado también gracias a la utilización de un pedal. Del mismo modo, mediante el sintetizador y otros efectos del software de la computadora, se agregan unos coros en *loop* que cantan “¡Matará!”⁴³; sonidos de *strings* (cuerdas) e incluso aplausos.

Por otro lado, respecto al parámetro de organización social del grupo vocal de Lomax, el cover realizado por Tonolec también se posiciona dentro del nivel de “alternancia solista-grupo”, presentando una única diferencia que es la aparición de las voces corales a modo de respuesta, es decir, en la versión del dúo, el coro no acompaña a la solista. (link de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=g6GUICIG88c>)

Es necesario destacar que las canciones de Tonolec –*El Cosechero* e *Indio Toba*– son covers, lo cual implica que presenten una estructura musical y discursiva

⁴³ Matará, hace referencia a una población amerindia sometidos por los españoles, existente entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII que vivía en la región del Chaco Austral, (actual Argentina); hoy en día la localidad del departamento Juan F. Ibarra, Provincia de Santiago del Estero, Argentina, lleva ese nombre.

relativamente estática debido a las influencias musicales propias de Charo Bogarín y Diego Pérez, que provienen de la cultura *occidental* y hacen que la experimentación sonora sea limitada. Aun así, en lo que respecta a *apropiación* y *traducción*, sabemos que el “reciclaje musical” ha tenido un fuerte impacto en los procesos de consumo musical y de creación de sentido social (López Cano, 2010). Esto significa que los artistas, en determinadas ocasiones, con su producto musical buscan llamar la atención sobre los mecanismos de producción y consumo de los fragmentos originales que integran su obra. Es decir, en este caso Tonolec se propone crear sentido social haciendo “reflexionar” a su público acerca de las prácticas musicales de los pueblos originarios y el lugar que éstas ocupan dentro del mercado cultural. La mencionada “reflexión”, según lo comentado por ambos músicos en una entrevista encontrada en la web, es lograda a partir del resultado final –los covers- de la fusión entre música *electrónica* y *folklórica*, constituyéndose dicha fusión como un medio o herramienta para tal fin.

De esta manera se evidencia, en el contexto local contemporáneo, no sólo una demanda del mercado cultural de renovar la oferta –lo que hace a los artistas comenzar una experimentación sonoro-musical (y cultural), como se planteó en el capítulo 3, apartado 3.3- sino también la necesidad social de “conectar” con las “raíces”. Esto se debe, según lo comentado por los artistas en una entrevista encontrada en la web (cap. 5, apartado 5.5), a un “sentir artístico” vinculado a la búsqueda de valores tradicionales y “armónicos” con la naturaleza, y más relacionados al ser espiritual, que al ser individual y material.

5.3 Carapí – Coro *qom* Chelaalapí

La versión original de la canción *Carapí*, perteneciente al Coro *qom* Chelaalapí, es un ejemplo de que los cantos del pueblo *qom* con acompañamiento instrumental poseen sonidos desacompañados y monótonos. Esto se evidencia en la melodía desarrollada por el coro, la cual es la misma que desarrolla el *nviqé* desde el principio hasta el final de la canción. Dicha melodía está acompañada por los instrumentos más tradicionales y característicos de la comunidad *qom*, como el bombo, el sonajero de pezuñas y las maracas de calabaza. Es el ritmo que marcan estos instrumentos el que, en momentos, suena fuera de tiempo haciendo que la canción parezca más lenta o que incluso acelere su desarrollo.

Si bien las voces que suenan en *Carapí* tienen acompañamiento musical, hay que destacar que, en lo que refiere a las prácticas musicales *qom*, “la mayor parte de los cantos son interpretados en forma monofónica (continuando en esto la línea de su música tradicional)” (Roig, 1996:4), incluso cuando son ejecutados a dos o más voces. Por lo tanto, es posible considerar esta versión en el tercer nivel de organización social del grupo vocal propuesta por Lomax, es decir, en el “unísono colectivo” ya que no se presentan líderes, tampoco hay alternancia entre solistas y grupo coral, y todo el coro canta la misma línea melódica. (link a la canción:

<https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>)

***Carapí* – Lagartijeando (Coro Chelaalapí Remixes)**

Antes de realizar este análisis, es importante comprender, como lo venimos planteando en toda la tesina, que los cantos y las distintas prácticas musicales *qom* se transmiten a través de las generaciones de manera oral, no existen partituras de éstos.

Por lo tanto, para los músicos de *electrónica* que remixaron las canciones en el disco Coro Chelaalapí Remixes, en este caso el músico Lagartijeando, los softwares de edición sonora/musical funcionan como “partituras” ya que a partir de los gráficos que en estos se visualizan, es posible reconocer los “picos” (en términos musicales, el acento y el pulso) de la canción, y en qué momento aparecen o desaparecen los distintos instrumentos. Inclusive, tanto la forma de onda como el tono espectral, son gráficos que permiten a los músicos reconocer las armonías y la tonalidad en la que está dicha canción. Sin embargo, el productor del disco, Sebastián Fernández, nos comentó en la entrevista mencionada, que Matías Zundel trató de detectar y entender la tonalidad en la que se encuentra la canción original, con una técnica bastante simple: uno de los integrantes del coro ejecutaba la melodía de *Carapí* en el *‘nviqué* (violín de lata) y mientras tanto él buscaba las notas usando un piano. Esto le permitió a Zundel comprobar que el pasaje de un sistema musical a otro –en el que básicamente no hay estructura tonal- es complicado o hasta incluso imposible.

A diferencia del primer objeto sonoro musical (canción original), el remix presenta un ritmo de *samba reggae*⁴⁴ que se evidencia desde el comienzo con la marcación del

⁴⁴ Es un estilo musical que fue creado en Salvador, Bahía, por afrobrasileños durante las décadas de 1970 y 1980 como una extensión del movimiento Orgullo Negro. A través de una mezcla de *reggae jamaicano*

tiempo por el sonajero de pezuñas y la melodía que desarrolla el *'nviqué*. Del mismo modo, pueden reconocerse coros en *loop* que cantan “¡Carapí!” pero que suenan como voces de niños debido al efecto de aceleración (ya habíamos explicado que al acelerar un sonido –voz- este cambia su altura haciéndose más agudo). Otro efecto que resulta importante destacar es el recitado del comienzo; si bien se mencionó que antes las canciones del Coro *qom* Chelaalapí se utilizaban para educar en las escuelas no indígenas y que dicho recitado pertenece a la versión del primer CD del coro, Lagartijeando decide agregarlo en el remix para caracterizar parte de sus trabajos. Sebastián Fernández lo explicó en la entrevista realizada en enero de 2020, en estos términos:

“(SF): Cada músico tiene su *yeite* o sea ese efecto o forma de remixar las canciones en donde se siente más cómodo... la tiene clara ahí. Digamos que es el detalle sonoro que hace que su producto musical pueda ser vendido, que tenga más salida. Es una estrategia para meterse bien en el mercado pero también les funciona como característica, esa con la cual reconocés que el remix tal lo hizo este artista y no otro.” (Productor general y artístico del Disco Coro Chelaalapí Remixes, enero 2020).

El fragmento de entrevista nos lleva a comprender que Matías Zundel tiene la particularidad de distorsionar las voces en las canciones que decide remixar como uno de sus principales procedimientos. Para generar una experiencia o un ambiente más psicodélico⁴⁵ agrega constantemente voces chamánicas (frases, gritos, letras enteras) ligadas a cantos de las distintas culturas nativas de Latinoamérica y sobre ellas aplica diversos efectos como aceleración, ralentización, segmentación, eco, entre otros. Tales efectos modifican la altura, la velocidad, el orden de las frases. Incluso consigue mezclar las voces con algún sonido de instrumento o ruido hasta el punto de que no se entienda lo que se canta –más allá de que esté en otra lengua-.

La versión remixada, entonces, aparte de presentar una serie de procedimientos de transformación propios del *sampleo*, evidencia también un fuerte crecimiento y desarrollo

y *samba brasileña*, nació el estilo samba-reggae. El primer bloco-afro en exhibir samba-reggae fue Ilê Aiyê, que se creó en 1974 y fue importante para devolver la samba a sus raíces e identidad africanas, al tiempo que estableció un desfile de carnaval en Salvador que los afrobrasileños podían llamar suyo desde que los negros brasileños no tenían permitido participar en muchas de las escuelas de samba de Río para el carnaval en Río de Janeiro. (Batala Washington D. C., disponible en: <http://www.batalawashington.com/samba-reggae/>).

⁴⁵ La *música psicodélica* presenta a menudo una serie de características. Es común la instrumentación exótica, con una especial predilección por el *sitar* y la *tabla*. Las canciones suelen tener más complejidad en su estructura, más cambios en la marcación del tiempo y más melodías modales y pedales que la música pop contemporánea. Son de uso frecuente las letras surrealistas, excéntricas, inspiradas en el esoterismo o en la literatura. A menudo hay un fuerte énfasis en solos extendidos o *jams* instrumentales, generalmente con una guitarra eléctrica fuertemente distorsionada como principal instrumento.

de los instrumentos y efectos agregados sobre la versión original durante toda la canción, que nos permiten plantearla como un *remix reflexivo*. Es decir, aquel que “(...) alegoriza y extiende la estética del sampleo en el que la versión remixada desafía el ‘aura espectacular’ del original y clama por su autonomía, aun cuando esta porta el nombre del original. El material es añadido o borrado pero el corte original sigue siendo reconocible.” (López Cano, 2010:175).

Teniendo en cuenta los aportes de López Cano, se entiende esta versión como un *remix reflexivo* ya que busca separarse del original al no plantear una estructura estática en relación al texto, sino que más bien presenta una estructura dinámica propia desarrollando cada instrumento/sonido y otorgándole identidad individual –que a su vez se nutre con los demás instrumentos/sonidos-. Asimismo, la repetición constante del término *carapí* no sólo busca ser un efecto más sino también, es una suerte de emblema de la canción y aporta un significado específico, apareciendo siempre en lugares estratégicos.

Al contrario de la versión original, en el remix, hasta antes del minuto 1:46, se presenta una “alternancia grupo-grupo” con la diferencia de que los dos grupos que cantan forman parte del mismo coro; a partir del minuto marcado, comienza a ser una organización social-vocal de “unísono colectivo” como en la versión no remixada. Esta variación de niveles en la misma canción tiene su origen, claramente, en el uso de la tecnología para realizar los remixes, es decir, los sintetizadores y los softwares que permiten la inclusión de voces en *loop* que no han sido grabadas físicamente en estudio o la modificación de las voces ya grabadas. (link a la canción: <https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>)

5.4 Zorro Sagaz – Coro qom Chelaalapí

Al realizar la entrevista al productor Sebastián Fernández en enero del 2020, este nos explicó que, si nos enfocamos en el aspecto musical y sonoro, podría decirse que a “simple vista” la versión de *Zorro Sagaz* del Coro *qom* Chelaalapí está estructurada en 2/4 (dos tiempos). Pero en realidad, ésta no presenta un “golpe determinado” (en referencia al acento y pulso). Al escuchar la canción es posible reconocer que tanto el bombo como el sonajero de pezuñas están tratando de repetir la melodía que desarrolla el

'nviqué en vez de marcar el tiempo. Esto se comprueba ya que en ocasiones los golpes de ambos instrumentos son más rápidos y van de cierta manera descoordinados –a destiempo- en relación al violín de lata, como también en otras ocasiones se atrasan.

Esto nos permite comprender también que la canción no tiene un ritmo específico, más bien se destaca a partir de la melodía del *'nviqué* que, a su vez, es monótona por no presentar variaciones en cuanto a la altura, la intensidad y el *timing*. Sin embargo, la monotonía de la misma nos lleva a considerar una relación entre el personaje del Zorro Sagaz –incluido el significado que la comunidad le otorga a éste- y la manera elegida por el coro para trabajarlo musicalmente. Es decir, para la cosmovisión *qom* el Zorro Sagaz es un personaje que siempre demuestra su personalidad a través del engaño, las mentiras, es un ser que sabe jugar con las personas y utilizarlas para conseguir lo que desea, por lo tanto, esa constancia en la personalidad del zorro se representa en la melodía uniforme de la canción, sin la necesidad de agregar voces que reciten o canten algo en referencia a dicho personaje (RM, CPA del NELMA-IIGHI, 2019).

El caso de la canción *Zorro Sagaz* interpretada por el Coro *qom* Chelaalapí es destacable debido a que, como ya se ha planteado, no presenta grupo coral o solista durante toda la canción. Frente a este tipo de casos, Alan Lomax (1968) plantea que el silencio en una canción (por más que esta tenga letra), para algunas culturas nativas está cargado de un significado mayor que aquel que porta el canto en estrofa y texto. En determinadas ocasiones, la práctica musical puede ser mayormente instrumental y en otras, tener momentos que varían entre el silencio y la instrumentación. (link a la canción: <https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>)

Zorro Sagaz – Chancha Vía Circuito (Coro Chelaalapí Remixes)

La versión remixada difiere en su mayoría con lo que presenta el original. En primer lugar, una de las cuestiones más importantes, es que Chancha Vía Circuito integró la voz en su remix; por más que esta se presente durante un par de segundos y una sola vez en toda la canción, se ha modificado el “aura espectacular” de la versión original haciéndole perder su identidad casi por completo. De todas formas, los procedimientos que Pedro Canale llevó a cabo sobre el original están relacionados con el intento de volcar ese significado, atribuido al zorro, en los sonidos e instrumentos pero de manera más

sombría y con un dramatismo que refleja los sentimientos de la comunidad indígena frente a las acciones del zorro.

Por ejemplo, el remix comienza por generar en el oyente una imagen del zorro acechando a su “presa”, ideando su estrategia para engañar y capturar a su siguiente víctima; esto se logra mediante sonidos percusivos como el del cencerro, el palo de lluvia y el bombo, y silbidos o sonidos agudos (como de flauta travesa) producidos con sintetizador. Dichos sonidos son relativamente suaves y marcan un tiempo que se va acelerando a medida que avanza la canción. Con la inclusión del ‘*nviqué*’ en el ritmo, se entiende que el Zorro Sagaz se le ha presentado a su presa pero disfrazado de alguien más y así tratar de confundirla para que cometa algún error. La melodía del violín de lata, si bien en un principio es monótona, también es completamente diferente de la versión original; esta es más grave pero ligada, casi como si estuviera marcando los pasos y las distintas acciones y movimientos sutiles del zorro para convencer a la víctima.

Luego de la frase en *qom*, la melodía aumenta en la altura y se torna un poco más entrecortada, del mismo modo que aumenta la intensidad en la marcación del tiempo evidenciando el momento en el que el zorro ha logrado engañar y el error se ha cometido; esta sección del remix crea un ambiente de tensión y suspenso hasta el minuto 01:47 a partir del cual desaparece la melodía del ‘*nviqué*’ propuesta por Chancha Vía Circuito. Permanece la percusión –generando un *stand by* respecto de la narración- y luego se integra la melodía del violín de lata de la versión original. Esto último da cuenta de que la persona ha notado el error cometido y que ha sido víctima⁴⁶ de los engaños del Zorro Sagaz; recién en esta sección se recupera parte de la esencia propia del original y se la presenta casi como un llanto de los hombres y mujeres frente a la maldad humana.

El trabajo realizado por Pedro Canale está sujeto a una búsqueda de mimetización con los sentimientos que, siguiendo la cosmología *qom*, debería experimentar todo ser humano frente al mal accionar del Zorro Sagaz –es decir, la humanidad-. Y esta mimesis se logra a partir de los efectos sonoros y musicales aplicados sobre la pieza original que funcionan a modo de metonimia, y que permiten considerar la nueva obra (la versión remixada) como un relato sonoro-musical en el que la voz se utiliza como efecto (sin ser más o menos importante). Destacamos, en este sentido, un dato importante brindado por Sebastián Fernández: Chancha Vía Circuito realizó varias piezas musicales para películas

⁴⁶ Es necesario aclarar que se habla de “víctima” refiriéndose a aquellas otras personas que sufren las consecuencias de las mentiras del hombre (entendido este como el Zorro Sagaz) y también respecto a aquellos que “ayudan” o “siguen” al zorro para cometer determinadas maldades.

y series, por lo cual es comprensible que sus obras transmitan o generen “sensaciones de película”. Es decir, con sus producciones musicales el artista busca generar en el público sensaciones similares a las producidas por las obras cinematográficas –ya sean de terror, suspenso, drama o humor- que intervienen en el ritmo cardíaco, las ondas cerebrales, la respiración pulmonar y la respiración muscular.⁴⁷

Se debe tener en cuenta lo que plantea López Cano respecto de que los niveles de coherencia necesarios para la generación de sentido que se aplican “(...) en el artefacto original no se corresponden con los que se instauran en el nuevo objeto. De este modo, los fragmentos seleccionados pueden establecer diferentes relaciones semióticas entre ellos, en relación con los emplazamientos de los que provienen, o en relación con el nuevo objeto o artefacto al cual se integran. Así las cosas, se pueden establecer diferentes modos de intertextualidad o de relaciones metonímico-sinecdóticas.” (López Cano, 2010:172). Esto nos permite entender la conexión entre cada sonido presente en el remix, el significado que le aporta a la canción, y el término de Zorro Sagas definido por la comunidad indígena.

En el remix realizado por Chancha Vía Circuito se incluye una frase en la mitad de la canción, la cual es llevada a cabo por una sola voz masculina y que ubicaría a esta versión en el primer nivel de organización social: “canto solista”. Aun así, esta determinación es indefinida ya que no tiende a considerarse como un canto en su totalidad, ni siquiera como un recitado. Ahora bien, si estuviéramos hablando de una versión no remixada de *Zorro Sagaz* y en la que se incluya esta frase, sí se la podría considerar dentro del nivel de canto solista ya que se entiende que hay un grupo que permanece en silencio mientras el “narrador” –quien dice la frase en *qom*- habla hasta quedar en silencio junto con el resto de los presentes en el acto musical. Sin embargo, gracias a la entrevista realizada a Sebastián Fernández, se sabe que para el remix no se grabó nuevamente la frase en cuestión, sino que es un objeto sonoro tomado del primer CD del Coro *qom* Chelaalapí (aquel con fin educativo). Por lo tanto, la voz agregada en la versión remixada funciona como un efecto. (link a la canción:

⁴⁷ Según un estudio del Centro Interdisciplinar de Investigación Musical con Ordenadores de la Universidad de Plymouth, Inglaterra (2013), la industria cinematográfica es capaz de cambiar el estado de ánimo de las personas al apelar a distintas emociones. El experimento *Many Worlds*, llevado a cabo por el compositor y Dr. Alexis Kirke, consistió en una película de 15 minutos de duración, que tenía dos puntos decisivos. Las escenas en estos puntos eran creadas a partir de los sentimientos y las sensaciones de cuatro espectadores –quienes se encontraban conectados a diferentes sensores de ritmo cardíaco, tensión muscular, piel y actividad cerebral-. Disponible en: <https://www.plymouth.ac.uk/news/four-awards-celebrate-our-creative-talent> (fecha de consulta 02/07/2020).

<https://drive.google.com/drive/folders/1m2gM8v2Boljg7v9wNdJxtD0V0T7PP4VG?usp=sharing>)

Luego de realizar el análisis de ambas canciones del disco Coro Chelaalapí Remixes, es necesario destacar que éstas no presentan una estructura definida y reconocible. En ellas se evidencia con más claridad el “juego sonoro”, es decir, la manipulación y modificación de las piezas musicales cuantas veces quiera y considere necesario el artista. En términos de Bourriaud (2009), esto refiere a destacar u otorgarle más importancia al recorrido entre los signos, cómo se los relaciona y su utilización de acuerdo a cada procedimiento sonoro, que al signo mismo. En otras palabras, las canciones del disco Coro Chelaalapí Remixes pueden variar cada vez que éstas sean ejecutadas. Inclusive, tanto Lagartijeando como Chancha Vía Circuito tienen más de una versión remixada de *Carapí* y *Zorro Sagaz*. Ambos artistas hasta han “intercambiado” las canciones al momento de remixarlas y en cada presentación en vivo proponen una versión remixada diferente a la anterior.

Entendemos que el “reciclaje musical” implica una descontextualización y recontextualización de los materiales seleccionados para producir la obra, debido a que estos fragmentos presentan una inconexión entre sí por tener orígenes diferentes. Esto supone que en cada reversión que Lagartijeando y Chancha Vía Circuito generan de *Carapí* y de *Zorro Sagaz*, los materiales utilizados sufren una recontextualización – podemos considerar como fragmentos las canciones originales del Coro *qom* Chelaalapí, las frases o recitados provenientes del CD educativo y los sonidos/ruidos agregados-. Por lo tanto, si bien en este caso también se evidencia la demanda del mercado cultural y la experimentación sonoro-musical por parte de los artistas, a diferencia de Tonolec, los músicos del disco Coro Chelaalapí Remixes dan cuenta de la volatilidad de los modos de producción en muchas prácticas artísticas contemporáneas. Es decir, el estilo *electro folk* y precisamente los remixes de *Carapí* y de *Zorro Sagaz*, están dirigidas a un público contemporáneo –en su mayoría a los jóvenes- que varía en gustos musicales constantemente así como también varía en el sentido o el uso que le otorga a la canción remixada.

5.5 Puntos en común y diferencias sonoras-discursivas entre las canciones analizadas

En esta última sección del Capítulo 5 procederemos a presentar ciertas características identificadas durante el análisis individual de cada canción, en lo que respecta al modo de producción musical que tienen Tonolec y los músicos del disco Coro Chelaalapí Remixes.

Siguiendo los casos aquí analizados, podemos reconocer dos maneras de crear una pieza musical que adscriba al estilo *electro folk*. Por un lado, aquella que presenta el trabajo de Tonolec en donde se retoman y hacen visibles los sonidos característicos de la comunidad *qom* pero necesariamente ligados a la palabra. El dúo evidencia claramente la intención de mantener la oralidad en sus piezas musicales. Esto nos permite establecer que la voz es un detalle que siempre está presente, haciendo referencia a la transmisión oral característica de la comunidad indígena. También, el modo de producción musical de Tonolec nos invita a pensar en la importancia que han tenido los pueblos originarios – su historia y su cultura- para determinados artistas nacionales en la composición de su repertorio musical folklórico. Este es el caso de músicos como Atahualpa Yupanqui, Daniel Toro, Mercedes Sosa, Ramón Ayala y León Gieco –artistas cuyas canciones han sido retomadas por Tonolec o han servido de base para producciones propias del dúo-.

Por otro lado, la manera presentada por los músicos del disco Coro Chelaalapí Remixes para crear piezas musicales de *electro folk* evidencia que, tanto en el proceso que llevan a cabo para seleccionar las obras como en las decisiones artísticas que toman, utilizan la voz –expuesta ya sea como texto o ruido- nada más que como un efecto sonoro-musical debido a que comúnmente ésta resulta distorsionada, fragmentada o hasta la utilizan en su estado natural.

Asimismo, como hemos mencionado en uno de los apartados de esta investigación, en ese “tercer espacio” (Bhabha, 1994; 1998) -en el que tiene lugar el estilo *electro folk*- son tan variadas las configuraciones culturales que surgen a partir de la fusión de ambos géneros musicales, que el objeto sonoro musical –a entenderse como los covers y remixes analizados- evidencia la importancia que tienen los factores relacionados al contenido expresado en la letra de las canciones, como así también la función social de dichas canciones y el contexto en el cual fueron producidas y consumidas. Para ejemplificar esto,

presentamos unos fragmentos de una entrevista a Tonolec (en adelante T) que seleccionamos de las encontradas en la web:

R: ¿Cómo fue la transformación? ¿Fue una transformación conflictiva, o fue fluyendo naturalmente?

(T): La transformación ocurrió fuera de casa y compartiendo escenario con Aterciopelados, Julieta Venegas, María Gabriela Epumer y Amaral; nos dimos cuenta que nuestra música no representaba el suelo argentino, no mostraba los colores locales donde ambos fuimos criados. La decisión fue de ambos y en sincronía buscar un qué decir, ponerle un significado más de nuestra tierra a nuestra música, sin abandonar la herramienta electrónica como medio. No fue conflictivo, fue simplemente algo que ocurrió, una visión si quieren verlo así. No es nada sencillo para el artista encontrar su verdadero camino.

R: ¿De dónde se nutre el canto de 'Tonolec'? Imaginándolos como una pluma que escribe una historia ¿Quiénes son sus tinteros? ¿Cuál es el papel?

(T): Creo que el canto de 'Tonolec' se nutre de las mujeres *gom*, de las voces ancestrales y de las voces latinas. Se va macerando con el tiempo y tratamos que tanto el sonido logrado entre la voz y las composiciones musicales, sean un sello de 'Tonolec'. Con Diego escuchamos de todo y por épocas. No descartamos nada. Nuestros tinteros argentinos son principalmente las tribus que aún conservan sus cantos ancestrales, así como también los clásicos del folklore argentino (...)

R: En este tiempo ser la voz de los que habían sido callados ¿Qué les hace sentir?

(T): Es una hermosa responsabilidad representar desde nuestra música y con nuestro arte, lo que somos como argentinos. Que se note la sangre que llevamos todos dentro. Esta cruza racial de continentes. Esta mezcla de modernidad con cosa ancestral. Tecnología con cantos antiguos que se traspasan de generación en generación en tribus que están vigentes con su arte, con su cultura y valores. Te da ganas de seguir transitando el camino. Te llena el espíritu y te da fortaleza. Creo que ambos nos sentimos así. Nos sentimos vivos desde adentro, desde la tierra que nos tocó habitar.

R: ¿Saben que han vuelto a la vida cantos, sonidos, recuerdos que se estaban perdiendo? ¿Por qué lo hacen?

(T): Sabemos que estamos aportando un granito de arena a la reconstrucción de lo que somos como argentinos; desde la música; pero somos conscientes de que sólo somos parte de un proceso de transformación profunda dentro del ser argentinos y de concientización que pasa en varios espacios, tanto culturales, como sociales y políticos (...) Evidentemente nos hicimos carne de todo un sentir de esta época: 'el buscar valores tradicionales, armónicos con la naturaleza, que tengan que ver con el ser espiritual, más que con el ser individual y material'. Dejar de renegar de las cosas y conciliar. Asumirse." (Entrevista realizada por Guillermo Daniel Contreras para *La vereda del sol*, 2012)

Del mismo modo, presentamos otro ejemplo, esta vez de la entrevista realizada al productor Sebastián Fernández (en adelante SF):

“F: Crear este trabajo, de música *electro folk* con el Coro *qom* Chelaalapí y otros artistas, ¿es lo primero que se te ocurrió?

(SF): Como producción sí, es la primera vez que hago esto, es más, no me gusta este tipo de música (...)

F: ¿Y por qué se te ocurrió hacer esta producción?

(SF): Porque como industria cultural me pareció que el Coro era el mejor ‘negocio’ para el Instituto de Cultura. Cuando yo no tengo cómo bajar una idea a palabras, la bajo a los números. Nosotros, por ejemplo, por poner una fecha en el CCK, habremos tenido un gasto de \$100.000 aproximadamente, y tuvimos cobertura de La Nación, Página 12 y otros más (...) Entonces, el Coro te abre un montón de puertas, nadie de Europa va a venir a contratar al Ballet del Chaco o a la sinfónica; pero sí me di cuenta, por trabajar en otros países como Estados Unidos, Alemania y demás, que la idea del Coro iba a resultar muy bien. En Europa lo ven como exótico, pero en Estados Unidos no. El producto que resulta de esta idea fue para Miami por cuestiones de fiestas electrónicas y Nueva York porque allí había más intelectuales, pero el resto está todavía con su propio *folk*, con sus músicos locales que probablemente ni conozcamos nosotros acá. Y sino siguen con lo ‘común’, no buscan investigar o producir/consumir algo tan ‘intelectual’... en cambio en Europa es distinto. Alemania e Inglaterra es en donde más explota el Coro, pero por una cuestión que creo tiene que ver con jugar más con lo electrónico, no tanto por esto de lo étnico, sino una faceta más relacionada al juego en la electrónica, otro tipo de *música electrónica* que se está viendo en el *World Music*, que tiene que ver con el *organic* sobre la relajación y el cuerpo en el yoga.

F: ¿El Coro no tiene problemas en cuanto a que tal vez algunos valores de sus raíces, se pierdan?

(SF): Ellos ya están manoseados (...) Ya están totalmente colonizados por la mirada de los blancos. El Coro no tiene la misma visión que un artista blanco, por ejemplo, a ellos el viaje a Europa no les importa. Es lo mismo que a nosotros nos pongan en un escenario a charlar como lo estamos haciendo ahora, sobre un tema que nos interese a ambos y que todo el pueblo originario nos esté mirando, pueden entender como no y pueden seguir escuchando como no. Es lo mismo que estamos haciendo con ellos y sus canciones, porque para ellos sus canciones representan lo común y lo cotidiano. Ellos se suben al escenario a ‘contar’ esas historias y si querés dejar de escuchar, bien.” (Productor general y artístico del Disco Coro Chelaalapí Remixes, noviembre 2018)

En estos fragmentos expuestos podemos reconocer un contraste con respecto al discurso referente a las canciones de música *electro folk* aquí analizadas. Si bien, en ambos casos se busca destacar esta combinación de sonidos e instrumentación nativos y folklóricos con los sonidos de la electrónica producidos por la tecnología, también se evidencia la función que cada artista le otorga a su obra y que está relacionada a los factores anteriormente mencionados: la función social de la música y la ocasión de su producción, y su contenido psicológico-emocional tal como se expresa en los textos de las canciones y en la interpretación cultural de esta poesía tradicional.

Identificamos que en el caso de Tonolec, mediante una búsqueda personal de los músicos por conectarse con sus raíces, transmiten la importancia de retomar determinadas técnicas y prácticas sonoro-musicales indígenas y fusionarlas con otras más contemporáneas –propias de la música *electrónica*- para dar cuenta de la riqueza que puede producir el cruce entre culturas en lo que respecta a nuevas experiencias artístico-musicales como el *electro folk*.

En el caso del disco Coro Chelaalapí Remixes, si bien también se considera al *electro folk* como nueva experiencia artístico-musical, esta fusión es vista como un mecanismo político, cultural y económico para ubicar a la provincia del Chaco en una posición destacable en relación a otros países. Además, según lo comentado por Sebastián Fernández en la entrevista del 2018, tanto Lagartijeando como Chancha Vía Circuito, al tener entre su base musical el folklore y la música originaria de Argentina, estos se sienten identificados con los sonidos de su “tierra de origen”. Es decir, ya se identifican con las prácticas musicales de las comunidades indígenas del país, por lo tanto, no utilizan estos sonidos para “generar conciencia” –a diferencia de Tonolec que sí lo hace- sino para innovar musicalmente. Los consideran como una manera de hacer que su música sea diferente y que así sea “más escuchada”.

El productor del disco explicó que esto se debe a que el público de ambos músicos –si bien no se identifica con esos sonidos nativos ya que es un público internacional- está más “abierto” a consumir otro tipo de música; es un público más “intelectual”. Entonces, según Sebastián Fernández, comprendemos que todas las cuestiones que tengan que ver con los valores y los saberes propios de la comunidad *qom*, con esos primeros signos aportados por las versiones originales de cada canción, quedan a merced de la interpretación que cada artista-músico haga de acuerdo a sus objetivos y, a su vez, del público que consuma su obra y en el contexto en el cual ésta sea consumida.

Pero aun así, tanto para los músicos del disco como para Tonolec, el aspecto económico resulta un factor clave y decisivo. La experiencia del *electro folk* permitió a los músicos acceder a nuevos escenarios dentro del mercado artístico contemporáneo. No sólo buscaron hacer circular sus producciones por Latinoamérica sino que llegaron a Estados Unidos, Europa y hasta incluso Asia Oriental. Por ejemplo, en el caso de Charo Bogarín y Diego Pérez, la idea de crear “Tonolec” no surgió en la Argentina sino en España, frente a las producciones musicales de *pop electrónico* de otros artistas y frente

a la respuesta que este tipo de música obtenía por parte del público.⁴⁸ O en el caso del disco Coro Chelaalapí Remixes que se publicó, en primera instancia, en formato vinilo: un tipo de disco que, según las palabras del productor Sebastián Fernández, mantiene el “fetichismo del objeto”. Es decir, gran cantidad de público busca comprarlo y tenerlo por el sólo hecho de ser un disco de vinilo.⁴⁹ Asimismo, la construcción y diseño de los espectáculos en vivo ya sea con la inclusión de visuales psicodélicas, creadas por un *VJ* (*Video Jockey* -es decir un diseñador de visuales-), que vayan en tono con la música *electrónica* de los remixes -en el caso del disco Coro Chelaalapí Remixes-, como la utilización de vestuarios confeccionados con telas y simbología indígena -en el caso de Tonolec-, son estrategias de venta que los artistas han ido adoptando para expandir su cadena de comercialización y mantener la atención del público (Getino, 2008).

⁴⁸ Entrevista disponible en: <http://www.laveredadelsol.com.ar/nota%20tonolec.htm> (fecha de consulta 08/07/2020).

⁴⁹ La idea del vinilo va más allá de la música: implica sentarse a *escuchar*, no solamente oír, es permanecer en la habitación; distinto del CD, que permite trasladar la lista de canciones o incluso y aún más, las diversas plataformas online que habilitan la escucha de la música mediante dispositivos como el celular, la tablet o las computadoras. (Sebastián Fernández, 2018)

Capítulo 6

Conclusiones

Iniciamos esta investigación con el objetivo de analizar el estilo musical *electro folk*, como una práctica artística *postmedial* en un contexto pluri e intercultural como el de la ciudad de Resistencia, especialmente, nos focalizamos en los recursos sonoro-musicales propios del proceso de *postproducción* contemporánea.

En la hipótesis destacamos, por un lado, que el estilo musical *electro folk* -entendido como una nueva configuración cultural- presenta diversos criterios y recursos sonoros (musicales y tecnológicos –*sampling*, *mashup*, *remix*, entre otros-) que permiten ubicarlo dentro de un proceso de *postproducción*, entendida esta como un conjunto de procedimientos (efectos -modificaciones y elementos agregados-) aplicados sobre material ya existente en el mercado cultural. Esto abre paso a la inclusión de prácticas comúnmente negadas (tales como la música de pueblos originarios) y permiten la multiplicación de la oferta cultural.

Por otro lado, consideramos este nuevo estilo musical como una *práctica artística postmedial contemporánea* en la que los límites entre soportes, medios y sentidos se presentan cada vez más difusos, dando lugar a la indeterminación de un código-fuente artístico particular (folclore – electrónica). El nuevo estilo musical excede así la singularidad de los medios puestos en juego. Esto se debe a que el *electro folk* implica la reversión de la música *folklórica* nacional y de la música étnica de la comunidad *qom* chaqueña –en combinación con la música *electrónica*-.

Si bien cada caso –Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes- propone un repertorio musical con objetivos diferentes, ambos transitan un camino de producción musical que presenta pocas diferencias en cuanto a los procesos y técnicas, propios de la *postproducción*, utilizados. Por ejemplo, una de estas diferencias recae en que Tonolec no sólo recurre a la voz como un efecto en sus canciones, sino también como modo/herramienta para cumplir con su objetivo de reinsertar en el repertorio nacional contemporáneo aquellos cantos nativos y folklóricos del pasado mediante un discurso textual; en cambio, los artistas analizados del disco Coro Chelaalapí Remixes, utilizan la voz, ya sea expuesta mediante la palabra (textos, frases, recitados) o mediante ruidos

(gritos, sonidos vocales indefinidos), simplemente como un efecto, como un procedimiento que nutre musicalmente sus composiciones.

Como hemos mencionado en el análisis, es relevante destacar la existencia de dos modos de producir una obra que adscriba al estilo musical *electro folk*. Estos modos de producción estarán sujetos a los objetivos del músico y a la manera de entrelazar los diferentes signos (sonoro-musicales) ya presentes en los fragmentos tomados de obras que circulan en el mercado cultural, como así también aquellos nuevos signos que surgen a partir de estas conexiones.

En este sentido, Bourriaud (2009) parafrasea a Nietzsche planteando que, lo que podría denominarse *interculturalidad*, se basa en un diálogo doble: por un lado, aquel que el artista mantiene con su tradición y por otro, un diálogo entre dicha tradición y el conjunto de valores estéticos heredados del arte moderno. Es decir, la utilización de procesos de reciclaje musical como los planteados en esta investigación, implica el reconocimiento de las fuentes originales –las canciones- que forman parte del patrimonio popular y folklórico de la región del Nordeste y Noroeste argentinos, y que son reutilizadas y reversionadas en las creaciones musicales de *electro folk*. Por lo tanto, las versiones originales están en continua relación con las nuevas tecnologías y técnicas artísticas para la composición musical contemporánea.

Esto nos permite comprender lo planteado por Homi Bhabha (1994; 1998) respecto de la *interculturalidad* y el “tercer espacio”. A su vez, evidencia que es en este espacio intermedio en donde se constituye el estilo *electro folk*, debido a que es el resultado del cruce entre culturas y la apropiación-resignificación de los sentidos y símbolos propios de estas. Esto supone que los grupos culturales aquí implicados permanezcan en constante reestructuración, presentando características de los otros grupos culturales en sí mismos, ya que ninguno posee una estructura rígida y estática.

A su vez, podemos ubicar al *electro folk* como una *práctica artística postmedial*, debido a que, tanto Tonolec como el disco Coro Chelaalapi Remixes, proponen su “obra de arte” como una interfaz, una base para futuras producciones musicales, las cuales funcionarán como productos culturales que serán apropiados y traducidos por otros artistas –o incluso por ellos mismos- para continuar con la cadena de generación de nuevos objetos sonoro-musicales.

El hecho de que cada obra producida por estos artistas sirva para la creación de otra pieza musical da cuenta de que no están sujetas a la idea de “la obra de arte como el resultado final de un proceso creativo”, más bien escapan a estos determinismos simples

(Bourriaud, 2009) y presentan un código-fuente que varía según las herramientas de las que disponga cada artista, y como ya mencionamos, de acuerdo a sus objetivos, motivaciones, intereses y la construcción de sentido que genere la conexión entre los diferentes signos.

De esta manera, siguiendo a Bourriaud (2009) los artistas como Tonolec y los del disco Coro Chelaalapí Remixes que trabajan, hoy en día, con la cultura como “caja de herramientas”, son conscientes de que el arte no tiene ni origen ni destino metafísico y que la obra que exponen es una *postproducción* debido a que está constantemente reproduciéndose y reversionándose, con más o menos experimentación sonora, pero al fin y al cabo, abriendo paso a nuevas experiencias sonoro-musicales.

Asimismo, hemos podido observar a partir del análisis sonoro que la detección y el conocimiento de determinados procesos de reciclaje musical como los estudiados por López Cano (2010) –*remix, sampling* o incluso el *cover*-, son elementos clave para la comprensión de los modos de producción y composición en este estilo musical, tal como ocurre con las obras de Tonolec, Lagartijeando y Chancha Vía Circuito. De esta manera, los músicos cuyas obras fueron analizadas, se valen de recursos musicales tales como instrumentación, ritmo, compás o armonía, para introducirlos en la estructura de la música *electrónica* quedando, así, combinados con la instrumentación y demás recursos característicos de ésta última –sintetizadores, percusión sintética, procesamiento de sonido mediante software, etcétera-. Cabe destacar que en esta fusión entre música *electrónica*, folklore argentino y prácticas musicales de la comunidad *qom*, se evidencian vestigios de otros géneros y estilos musicales como el *pop*, el *dub*, el *reggae*, la *samba*, entre otros, que tienen su origen en las influencias musicales de los mismos artistas y son volcados en las reversiones analizadas.

Por otro lado, el Proyecto Cantométrico de Alan Lomax (1968) nos ha ayudado a comprender que el estilo musical *electro folk* se constituye a partir de una serie de acciones complejas llevadas a cabo por distintos sujetos sociales –la comunidad *qom*, los músicos del dúo Tonolec, los productores, etcétera-. A su vez, cada uno de estos sujetos aporta un bagaje cultural conformado por influencias musicales, historia, costumbres y conocimientos, y esto hace que dicho conjunto de acciones se conforme como una intención cultural. De esta manera, el parámetro tomado para este estudio –*la organización social del grupo vocal*- ha aportado a la investigación el reconocimiento de los valores y sentidos que poseen las prácticas musicales indígenas y cómo estos se

mantienen o no, se expanden o se reversionan en las producciones de *electro folk* analizadas.

Ahora bien, siguiendo al etnomusicólogo Miguel García (2016) quien, desde la perspectiva la “sociología de las asociaciones” –teoría del *actor-red*⁵⁰ de Bruno Latour (2005)-, considero que el estudio del estilo *electro folk* podría ampliarse hacia los agentes involucrados en el proceso de producción de la obra musical –desde los músicos y los productores, hasta los editores y sellos discográficos-, como también las relaciones establecidas entre los músicos y sus espectadores. Esta perspectiva incluye el concepto de “escena musical en formación” y el de “ambiente tecnológico” (cf. Cap. 1) y permitía comprender cómo los agentes mencionados se articulan y rearticulan en nuevas experiencias y estructuras más allá de las ya establecidas –un proceso continuo de reensamblajes-. Del mismo modo, también se identificarían diferentes elementos centrífugos y centrípetos no sólo de carácter sonoro-musical sino también religioso, cultural, lingüístico y tecnológico.

Estas primeras aproximaciones producto del análisis de las canciones seleccionadas, de las entrevistas al productor musical Sebastián Fernández y los encuentros realizados con nuestros consultantes, nos permitieron reflexionar sobre los interrogantes planteados inicialmente en este estudio: ¿qué características socioculturales–artísticas y políticas relacionadas con la *postproducción* y lo *postmedial* se identifican en la producción de Tonolec y el disco Coro Chelaalapí Remixes? ¿Qué criterios y recursos sonoros (musicales-tecnológicos) pueden identificarse en el proceso de reversión propio del estilo *electro folk*? ¿Cuáles de estos criterios permiten reconocer al *electro folk* como parte de un proceso de *postproducción* y una práctica artística *postmedial* contemporánea? Si bien, a raíz de lo analizado podemos dar respuesta a tales interrogantes, consideramos que los mismos no se agotan en los resultados obtenidos y que incluso nos interpelan a nuevos cuestionamientos.

Luego del análisis de las canciones seleccionadas y de las entrevistas realizadas tanto en noviembre del 2018 como en enero del 2020 al productor Sebastián Fernández, notamos nuevas posibles líneas de investigación, que implican nuevos interrogantes y nuevas expectativas de exploración, por ejemplo, la cadena de comercialización y las políticas culturales que implica la industria del fonograma; los aspectos performativos del

⁵⁰ ANT (Actor-Network-Theory).

espectáculo en vivo de los artistas analizados; la búsqueda de nuevas producciones de *electro folk*.

En primer lugar, la experiencia artística del *electro folk* nos hace pensar en la cadena de comercialización de bienes y servicios culturales y la serie de herramientas legales que entran en juego al momento de tomar un producto cultural ya existente en el mercado para crear otro, como así también en los diversos actores involucrados y las políticas culturales en lo que respecta a la industria cultural del fonograma. Esto nos permitirá profundizar, por ejemplo, en los problemas legales de derecho de autor que involucraron a Tonolec y a la comunidad indígena *qom*, y en las estrategias de venta del disco Coro Chelaalapí Remixes (las cuales dieron pie a múltiples giras internacionales).

En segundo lugar, profundizar también en las presentaciones musicales en vivo de Tonolec como del disco Coro Chelaalapí Remixes teniendo en cuenta los aspectos performativos de determinados eventos sonoros -esto es la puesta en escena, la *performance* o actuación del o los músicos⁵¹-.

Por último, consideramos interesante la indagación respecto a la existencia de otros casos -músicos independientes, bandas, sencillos individuales, etcétera- en la Argentina que adscriban al estilo musical *electro folk*, que aún no sean reconocidos nacionalmente como los músicos analizados en esta investigación. Esto nos permitirá reconocer nuevos procedimientos sonoro-musicales para la creación de una pieza musical de este tipo, como así también, en el caso de que trabajen con otras comunidades indígenas, qué características toman de éstas para volcar en su propia producción.

Para finalizar, y en términos de índole más personal, es importante considerar que ya desde el segundo año de la Licenciatura en Artes Combinadas, he comenzado a relacionarme con el arte y la tecnología, desde pequeños trabajos para las asignaturas hasta producciones que resultaban expuestas en muestras anuales o cuatrimestrales. Si bien estos trabajos -obras audiovisuales, performances o danza-teatro y esculturas sonoras- implicaban técnicas y modos de producción/desarrollo diferentes, en su mayoría yo me encargaba de la composición musical. Esto me hacía entrar en relación con diversos

⁵¹ Siguiendo a Alejandro Madrid (2009) en relación con la música y el folklore, la *performance* musical es entendida como principio de organización total, que comprende tanto los significados de las estructuras o componentes acústicos como los aspectos performativos. Es decir, no solo abarca la actuación sino también la interacción de los músicos con la audiencia, el maquillaje, la disposición de los ejecutantes y el movimiento en escena, el empleo de los instrumentos musicales, el propósito y la naturaleza del evento artístico, la vestimenta y todo aquello relacionado con los efectos que se busca producir.

softwares de edición y creación sonora, como así también indagar y experimentar sobre nuevas formas de generar sonidos para no caer en la utilización de instrumentos musicales o incluso de la tecnología.

En una de estas experiencias -en la que debía realizar un *found footage*- se dio mi primer encuentro con los procedimientos de la *postproducción* al utilizar videos de dibujos animados de Disney y distorsionar o modificar mediante la aplicación de diversos efectos, el sonido y la música. Tanto esta experiencia como las demás durante el resto de la carrera, me permitieron entender y reflexionar respecto al uso de instrumentos musicales y de la tecnología. Comprendí, de esta manera, que no se trata de un conjunto de instrumentos o de herramientas tecnológicas que sirven sólo para grabar y reproducir sonidos, sino que son un espacio que permite pensar y experimentar la música; permite llevar a cabo un “juego sonoro” en donde incluso hasta los errores pueden abrir paso a nuevas formas de producción y nuevas creaciones sonoro-musicales.

A partir de estas conclusiones teórico-metodológicas, considero que mi tesina puede resultar de interés para futuras investigaciones en el marco de la Licenciatura en Artes Combinadas para aquellos alumnos que deseen investigar sobre las repercusiones de las relaciones entre tecnología y música -específicamente a partir de la combinación de las músicas *electrónica* y *folklórica*, con la inclusión de las prácticas musicales de las comunidades indígenas locales (prácticas artísticas interdisciplinarias). También se busca aportar a los estudiantes en sus investigaciones respecto de la tecnología en general y la tecnología aplicada al lenguaje musical, en particular.

Asimismo, esta investigación se considera de interés para la carrera del Profesorado de Música Especialidad (instrumento), en el Instituto Superior Profesorado en Enseñanza Artística - Música “Lilia Y. de Elizondo” (I.S.P.E.A.), debido a que aporta a los alumnos una mirada más amplia respecto a las producciones musicales contemporáneas y las múltiples posibilidades de creación musical que surgen a partir del cruce de dos o más culturas.

Bibliografía

- Actualidad, RT. (2013). *El genoma musical: la música puede contar la historia de la humanidad como la genética*. <https://actualidad.rt.com/ciencias/view/112168-genoma-musica-puede-contar-historia-humanidad-genetica>
- Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Ed. Manantial. Buenos Aires.
- Borgdorff, Henk. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radicante*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Cardin, Lorena. (2003). *Educación y relaciones de poder en una comunidad toba del Chaco argentino*. Universidad de Buenos Aires. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432003002500007
- Costa, María de Fátima. (2006). *Los Guaikurú y la Guerra de la Triple Alianza*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1667>
- CPAonline, Blog. (2018). *Diferencias entre sonido analógico y digital*. Formación audiovisual 100% online. Noticias y tendencias sobre el sector audiovisual. <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/sonido/diferencias-sonido-analogico-digital/>
- Dávila, Lena. (2015). *Robert Lehmann-Nitsche. Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68052?lang=es>
- De Alboran, Mar. (2009). *Lenguaje musical. Matiz y tiempo*. [http://maralboran.org/wikipedia/index.php/Lenguaje musical: matiz y tempo](http://maralboran.org/wikipedia/index.php/Lenguaje_musical:_matiz_y_tempo)
- El Historiador. (2002). *Revolución Argentina (1966-1973)*. <https://www.elhistoriador.com.ar/categoria/archivo/articulos/revolucionargentina/>
- ENDEPA (Equipo Nacional de Pastoral Aborigen). (2016) *¿Qué pasó con los Pueblos Originarios durante la dictadura?* <http://www.endepa.org.ar/a-40-anos-del-golpe-que-paso-con-los-pueblos-originarios-durante-la-dictadura/>

- Escribir Canciones. *Estructura y elementos de una canción*.
<https://www.escribircanciones.com.ar/icompo-componer-musica/62-estructura-de-una-cancion.html>
- Fandom. (2018). *Música Psicodélica. Historia. La psicodelia electrónica en los 80, 90 y 2000*. Blog Psytrance.
https://psytrance.fandom.com/es/wiki/M%C3%BAsica_psicod%C3%A9lica
- Farberman, Judith. (2011). *Entre intermediarios fronterizos y guardianes del Chaco: la larga historia de los mataraes santiagueños (siglos XVI a XIX)*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/61448>
- Fernández de Larrinoa, Rafael. (2014). Historia de la música. Las tres edades de la música occidental. *Alan Lomax y el proyecto cantométrico*.
<https://bustena.wordpress.com/2014/10/13/cantometria-alan-lomax/>
- García, Miguel. (2016). Capítulo III Libertades políticas y poéticas ibero-americanas: *Tecnologías del sonido más allá de la urbe*, en Libertades políticas, libertades poéticas. Editorial Letra e Voz. San Paulo.
- González Rodríguez, Juan Pablo. (1986). *Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana*. Revista Musical Chilena.
- Grimson, Alejandro. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Ed. Siglo Veintiuno. Buenos Aires.
- Instrumentos Musicales. *Instrumentos de Percusión*.
<https://losinstrumentosmusicales.net/de-percusion/>
- Iñigo Carrera. (2010). *Génesis, Formación y Crisis del capitalismo en el Chaco 1870-1970*. Ed. CINSA.
- Lenton, Diana. (2010). *Política indigenista argentina: una construcción inconclusa*. Anuario Antropológico. <http://journals.openedition.org/aa/781>
- López Cano, Rubén. (2010). *La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital*. Revista LIS –Letra Imagen Sonido- Ciudad Mediatizada. N°5. UBACyT. Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires.
- López, Irene. (2010). *Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos.
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/69371>
- Madrid, Alejandro L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. TRANS-Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por->

[que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier](#)

- Mendívil, Julio. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir la música*. Ed. Gourmet Musical.
- Michels, Ulrich. (1982). *Atlas de Música. Volumen 1. (Atlas zur Musik. Band 1)*. Alianza Universidad.
- Musante, Marcelo (2013). *Las reducciones estatales indígenas. ¿Espacios concentracionarios o avance del proyecto civilizatorio?* VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- Musante, Marcelo. (2018). *Masacres, disciplinamiento y trabajo forzado en las reducciones estatales para indígenas de Chaco y Formosa durante el siglo XX*. Capítulo 6, Reducir y controlar. Editorial UNRN, Universidad Nacional de Río Negro. <https://books.openedition.org/eunrn/1276?lang=en>
- Núñez, Manuelita. (2012). *Una renegada, pero linda: Relaciones sociales en el proceso productivo. El vínculo entre productores y cosecheros del algodón de la Provincia del Chaco, Argentina*. Agricultura, sociedad y desarrollo, 9(3), 315-332. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722012000300005&lng=es&tlng=es
- Roig, Elizabeth. (1996). *El Coro Chelaalapí: Un “bolsón aislado” de música “tradicional” toba*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Revista Argentina de Musicología 1996.
- Rouco De Urquiza, Noé. (2010). *Procesos de postproducción en las hibridaciones entre arte, tecnología y naturaleza. Música tecno-autóctona en los casos de Lisandro Aristimuño, Ramiro Musotto y grupo Tonolec*.
- Segura Torres, Manuel Andrés. (2017). *Procesos de hibridación en la Sudamérica del S. XXI: Música folclórica y música electrónica*. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.
- Vázquez González, María de los Remedios. (2006). *El análisis musical y su metodología. Análisis estilístico, formal y armónico. Diferentes sistemas analíticos y su valoración. Importancia de la interrelación de los mismos para avanzar en una plena comprensión de la obra musical*.

- Vilas, Paula Cristina. Latorre, María Pía (2019). *Técnicas vocales extendidas: el q'engo del canto con caja del NOA argentino y su disseminación en el canto folklórico*. XII Conferencia Regional Latinoamericana de Educación Musical. IV Conferencia Regional Panamericana de Educación Musical. International Society for Music Education.
- Walsh, Catherine. (2005). *La interculturalidad en la educación*. UNICEF.
- ZdeO, Zona de Obra. (2018). *Coro Chelaalapi Remixes. Varios artistas*. Cultura, Innovación y Diseño. <https://www.zonadeobras.com/apuestas/2018/04/01/vari-artistas-coro-chelaalapi-remixes/>