

El canto originario y una aproximación a la propiedad intelectual. Sobre la emergencia de los territorios cantados

The indigenous song and an approach to intellectual property. The emergence of sung territories

Anahi Mariluan, Rosario Haddad

RESUMEN

El objetivo de este artículo es contribuir a la discusión acerca del vacío legal advertido en materia de derechos comunitarios de la propiedad intelectual y cultural de los pueblos originarios. Partimos de esta observación en relación con la situación de los cantos indígenas desde la experiencia del arte, la práctica etnográfica y la investigación desde una perspectiva etnomusicológica. Notamos una vinculación entre la ausencia de políticas públicas acerca de la propiedad intelectual comunal y la postergación del anteproyecto de Ley de propiedad comunitaria en Argentina que asiste a la propiedad comunitaria de las tierras. Esta brecha de desigualdad jurídica desde la perspectiva del arte musical y las expresiones sonoras indígenas es la que nos convoca a realizar este trabajo. Con una metodología anclada en investigaciones colaborativas y desde el análisis de fuentes legales documentales analizamos la defensa del patrimonio sonoro qom y mapuche. Por un lado, la defensa del patrimonio sonoro como respuesta autodeterminada con fuerte participación de mujeres indígenas, en la emergencia y constitución de espacios autonómicos y autogestionados; y por el otro, como resguardo de las memorias a través de la tarea de recopilación de las músicas.

Palabras clave: Antropología cultural; Cantos indígenas; Mujeres y pueblos originarios; Etnomusicología; Políticas culturales.

Anahi Mariluan

Universidad Nacional de Río Negro – Argentina. anahirayenmariluan@gmail.com

Rosario Haddad

Instituto de Investigación en Etnomusicología – Argentina. mrosariohaddad@gmail.com

<http://doi.org/10.46652/pacha.v4i10.171>

ISSN 2697-3677

Vol. 4 No. 10 enero-abril 2023, e230171

Quito, Ecuador

Enviado: enero 21, 2023

Aceptado: abril 16, 2023

Publicado: abril 29, 2023

Publicación Continua

ABSTRACT

The objective of this article is to contribute to the discussion about the legal vacuum noticed in terms of community rights of intellectual and cultural property of native communities. We start from this observation in relation to the situation of indigenous songs from the experience of art, ethnographic practice, and research from an ethnomusicological perspective. We note a link between the absence of public policies on communal intellectual property and the postponement of the draft Community Property Law in Argentina that assists community land ownership. This legal inequality gap from the perspective of musical art and indigenous sound expressions is what calls us to write this work. With a methodology anchored in collaborative research and from the analysis of documentary legal sources, we analyze the defense of the Qom and Mapuche sound heritage. On the one hand, the defense of sound heritage as a self-determined response with strong participation of indigenous women, in the emergence and constitution of autonomous and self-managed spaces; and on the other, as a safeguard of the memories through the task of compiling the music.

Keywords: Cultural anthropology; Indigenous songs; Indigenous women; ethnomusicology; Cultural public politics.

1. Introducción

1.1 Las expresiones sonoro-musicales en la cosmovisión indígena

Las expresiones musicales indígenas comprenden todo vínculo con las manifestaciones sonoras que milenariamente han desarrollado los pueblos originarios. Estas expresiones en distintas facetas son parte indisociable del decir, que relacionadas a diversos artefactos sonoros están vinculadas al entorno histórico, cultural y territorial. Desde la etnomusicología entendemos y analizamos las prácticas musicales como hechos sociales en un determinado contexto específico. En las comunidades indígenas ese contexto cultural, étnico y lingüístico es fundamental para la comprensión de las músicas, ya que nos brindan valiosa información sobre sus amplias formas de percibir el mundo.

El vínculo con el entorno y las expresiones sonoro-musicales entre poblaciones qom fueron analizadas por Ruiz y Citro (2002) quienes han trabajado en la provincia de Formosa. Las autoras señalan que la “cosmovisión tradicional” qom, giraba en torno al calendario estacional y las actividades de subsistencia. Destacan que entre noviembre y enero se celebraba la prodigalidad de la naturaleza, con grandes encuentros festivos denominados Niematak, donde participaban de diversas danzas rituales o cantos-danzas denominados nmi.

Por otra parte, la vasta bibliografía producida por la etnomusicóloga Grebe nos permite comprender que la concepción del tiempo mapuche, a diferencia del tiempo lineal y occidental, está determinado por el ciclo del día y la noche y por los ciclos de las estaciones del año. Un aspecto que destaca la autora es la llegada del año nuevo mapuche (inicio del *we tripantü* o tiempo nuevo) marcado por “las noches más largas”, es decir el solsticio en el mes de junio y la llegada del invierno en el calendario estacional. De esta forma, hombres, mujeres, ancianos, ancianas, niños y niñas mapuche tienen una interacción con la naturaleza que se manifiesta en su cotidianeidad, ya que el viento, las piedras, el agua, las montañas, poseen vida y espiritualidad (Grebe, 1987).

En este sentido, en una conversación informal con una cantora y referente musical mapuche, explica de dónde “sale el canto”: “los cantos a veces no son palabras, es la naturaleza y sus sonidos que hablan”, relata. A modo de ejemplo imaginó encontrarse con una lamngen (hermana) después de un tiempo sin verse. Y desde el canto, en una conversación improvisada salen los “cantos y sonidos que muchas veces son el viento u otros elementos de la naturaleza” (Conversación informal, 2/10/2018).

De esta forma queda reflejada una cosmovisión musical que remite a una integración del tiempo, la naturaleza y el entorno, muy diferente a las culturas musicales occidentales.

1.2 La vigencia de los cantos en contextos históricos adversos

Las prácticas expresivas penden de la permanencia territorial que los pueblos han desarrollado por cientos de años. Cuenta aquí la importancia de la conservación de saberes pese a litigios por la defensa de la tierra y migraciones diversas y los emanados de esas situaciones. En cuanto a la vigencia de sus expresiones, las acciones de sus propias culturas y cultores citos en este escrito, dan cuenta de la historicidad y la perspectiva decolonial de la que nos valemos para reflexionar. Valorando a las mismas es que reservamos en este artículo, el nombre que cada pueblo da a sus cantos y a la noción de *música* que no siempre encuentra equivalencia en las lenguas madre. Hay pueblos en los que no existe la palabra música y sin embargo las expresiones musicales están presentes en el cotidiano. Es recién a partir del fin del siglo XIX y comienzos del XX que las comunidades originarias comienzan a ser desterritorializadas en pos del anexionamiento de sus tierras al nuevo orden estatal que en Argentina, se consolida en este período (Moyano, 2010).

Para el pueblo qom se producen cambios y transformaciones en su organización sociocultural: luego de la conquista y colonización del Chaco en el siglo XIX, las comunidades pierden el acceso al territorio (Miller, 1979) lo que trae aparejado un reemplazo de las actividades de caza y recolección producto del sedentarismo. Otra instancia de cambios fue la acción evangelizadora de las iglesias protestantes, así como también la incorporación de la mano de obra indígena y el trabajo asalariado y por último, la migración a las ciudades (Messineo, 2003).

En la misma línea, el pueblo mapuche después de muchos intentos de tratados y acuerdos, cambió radicalmente su soberanía a partir de 1870. La estereotipación construida estatalmente reducirá la población indígena, con destinos diferentes, conducente a un genocidio (Del Río, 2015). El adosamiento de los territorios por parte del Estado trajo como consecuencia la marginalización de la población sobreviviente y el borramiento de la identidad para sumarla a las ciudades como mano de obra disciplinada y barata (Mases, 2002).

De esta forma, los pueblos qom y mapuche fueron perdiendo soberanía en contextos adversos paulatinamente, acarreado consecuencias hasta el presente. Consumado el nuevo orden de incorporar a estas poblaciones a las formas de civilización de la Argentina, se producen migraciones y movimientos que relegaron a muchas comunidades a

reinstalarse en suelos menos productivos o en distintas ciudades con procesos diferentes en las regiones del país. Consecuentemente se indujo a la castellanización de los pueblos antecesores. La lengua originaria en distintos casos, se redujo a espacios comunitarios o familiares permaneciendo fundamentalmente en los cantos hasta la actualidad. En este punto, consideramos a las músicas y los cantos como parte del patrimonio inmaterial sujeto a reflexión.

1.3 Entre el reconocimiento legal, el patrimonio inmaterial y la emergencia de los territorios cantados

El reconocimiento de los pueblos originarios fue escriturado a partir de la reforma constitucional argentina en el año 1994. El artículo 75 inciso 17, reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, el respeto a su identidad, el derecho a una educación bilingüe e intercultural, la personería jurídica de sus comunidades, la propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan y la participación en la gestión de sus recursos naturales. Sin embargo, pese a ese reconocimiento, observamos que la legislación para implementar la autonomía cultural encuentra un vacío legal en cuanto al cuidado y protección sobre la propiedad intelectual o desarrollo de políticas públicas afines.

De esta manera las expresiones sonoras colectivas o comunitarias quedan sin el debido resguardo jurídico frente a una mayor expansión liberada de los contenidos culturales indígenas. La distancia de ejecución plena de las garantías constitucionales de los pueblos originarios ralentiza, por ende, la custodia de su patrimonio intangible quedando bajo la auto legitimación en estos procesos. En 2003, durante la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la Unesco definió al mismo como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. Muchas veces estos aspectos son considerados estatalmente como identitarios que, bajo el yugo de la folklorización, permanecen estereotipados, detenidos o como íconos representativos del pasado. De esta forma se contribuye a la construcción de una forma “auténtica” del *ser indígena* que dista de la realidad. Es importante remarcar que muchas veces las mismas comunidades atraviesan procesos de reafirmación identitaria, donde la marcación de su pertenencia étnica se realiza a partir de elementos considerados “auténticos de la cultura” (Haddad, 2020). Estas prácticas, interpeladas por procesos de autoafirmación identitaria, deben comprenderse dentro de un proceso más amplio de exaltación de la pertenencia étnica. En el plano artístico pueden apelar a imágenes y consumos mediados por la folklorización y el estereotipo que responden a lo socialmente construido sobre el indígena (Citro y Torres Agüero, 2015).

En virtud de la problematización de la vulnerabilidad de los cantos indígenas, pese a la existencia de legislaciones internacionales tanto como nacionales, es que nos permitimos reflexionar desde la propia experiencia del arte, las recopilaciones y la voz de cantoras originarias. Tales casos son los que observamos insertas en prácticas de resguardos colectivos de expresiones sonoras y el rol que conllevamos como investigadoras, pertenecientes a la cultura mapuche una e inmersa en la cultura qom otra.

2. Metodología

Nuestro trabajo tiene un gran anclaje en las investigaciones colaborativas, que se destacan por la permanencia en el campo y el desarrollo de la escucha de las demandas de la gente como aprendizaje del diálogo con las comunidades. Allí se prioriza el conocimiento producido “con” y/o “para” las comunidades estudiadas, como resultado de un diálogo y colaboración como ejes fundamentales en la investigación. Nuestra metodología se complementa en dos instancias. Por un lado, el relevamiento y posterior análisis de legislaciones como fuentes documentales. Por el otro, la etnografía, como metodología privilegiada de la antropología, es la herramienta mediante la cual abordamos gran parte de nuestra investigación. La observación participante en el trabajo de campo en nuestras respectivas áreas de investigación en los territorios, nos permite tener una visión profunda de la vida cotidiana en cada una de las comunidades, tanto las mapuche de Río Negro como las qom de Chaco. Focalizamos en nuestra observación el análisis de los procesos efectivos de construcción/transmisión de conocimientos en torno a los saberes expresivos de los pueblos originarios. Nos es imprescindible rescatar los sentidos y significados que operan en la configuración de sus subjetividades desde y en relación con las prácticas, discursos y saberes musicales propios. Tales observaciones surgen en articulación con el entorno, los sonidos y demandas de cada comunidad y las corporalidades adaptadas a la subsistencia en estos marcos. En este sentido nuestras reflexiones están metodológicamente situadas en contextos sonoro-musicales indígenas del presente.

3. Desarrollo

Atendiendo a la lógica de funcionamiento de instituciones estatales y su complejidad, es que advertimos un vacío legal conforme a la constitución de objeto que se ha construido sobre escritos, archivos sonoros o grabaciones de cantos desde la implementación de las tecnologías de grabación a principios del S/XX. Estas, además operaron en la consolidación de archivos como ideologías presas de paradigmas estéticos, políticos y académicos por entonces (García, 2012).

Participamos como estudiosas de las expresiones etnomusicológicas, de la observación de aquellas formas de regulación del espectro sonoro, pero principalmente del disciplinamiento que obligó a los pueblos a silenciar u ocultar sus tradiciones. En concordancia con la etnomusicóloga Ochoa Gautier consideramos a los archivos sonoro-etnográficos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y a la utilización de los mismos (reciclaje sonoro), enmarcados por dos prácticas y

conceptos: “exterminio y desaparición de pueblos aborígenes portadores de músicas que deberían ser salvaguardados” (Ochoa Gautier, 2018, p. 228). Desde la colonización, y en la actualidad con el avance de la frontera agrícola y el consecuente desplazamiento territorial, se aceleró la discontinuidad o alejamiento de estas expresiones musicales, e incluso lingüísticas, contribuyendo posteriormente a procesos de reetnización, reafirmación identitaria y revitalización lingüística (Wright, 2001; Tamagno, 2001, Messineo, 2003; Hecht, 2010; Kropff, 2004). En ese sentido, nuestra práctica de campo en territorios originarios, nos permitió valorar las emergencias indígenas vinculadas al quinto centenario de la colonización en 1992, desde donde muchas de las tradiciones culturales se resignifican con más fuerza en la actualidad.

Con este auge cultural situado, no tardaron en popularizarse motivos musicales que carecen de derechos intelectuales al tratarse de producciones comunitarias y colectivas. Nuestro recorrido incluye la participación en reuniones interdisciplinarias en el año 2007, en donde se debatió respecto del vacío legal que rodea al patrimonio intangible, pese a los convenios, anteproyectos y tratados nacionales, como internacionales. Varios interrogantes nos acompañan desde entonces: ¿De quién es la música originaria?, ¿Se trata de expresiones libres con el consecuente riesgo de folklorización?, ¿Quién regula los derechos de los pueblos originarios por sobre su legado millenario?, ¿Es este un beneficio por derecho adquirido o existen alternativas de resguardo propias de cada población indígena? Aquí es donde nos es menester reflexionar sobre el englobamiento general que se atribuye a los pueblos en general y no atendiendo a las resoluciones que cada uno tendría para sí.

Como nos aproxima Manzanelli (2021) los anteproyectos, postergaciones o incumplimientos del debate en relación a la concepción de la propiedad comunitaria como problemática pública, se circunda a una compleja trama de sentidos que evidencian las lógicas hegemónicas. Se refiere en especificidad a los anteproyectos de propiedad comunitaria que priorizaron los debates de emergencia en materia de propiedad y posesión de tierras. Desde el anteproyecto de Ley de Propiedad Comunitaria Indígena, expediente 5985-D-2015, que busca reglamentar la posesión de territorios comunitarios a otros que buscan ampliar los derechos indígenas, todos se mantienen en esa condición, es decir se advierte que la postergación deriva en la falta de instrumentación en políticas públicas. Otros proyectos que también han tenido como antecedente a las leyes nacionales 23302 y 26160 (4036-S-2015- 6343-D-2015- 1984-S-2019) hacen alusión a la protección de los Sitios Sagrados Indígenas, es decir, lugares ceremoniales, religiosos y culturales, declarados como intangibles y denominados Áreas de Protección Cultural Indígena, pero apuntalan la emergencia de la posesión territorial como derecho principal. La Ley 24071, por su parte, aprueba el convenio 169 de la OIT en el año 2000 que ofrece más garantías de resguardos intelectuales en sus artículos 14, 18, 225 y 240. Lo hacen también la Ley 26994, Ley 26602, Decreto 700/2010 y Ley 24544. La disputa por los espacios de poder y legitimación únicos no es el camino. La ausencia o incumplimiento de tratados sobre los pueblos originarios, sobre sus usos y costumbres y la formalidad o no de sus procesos, ¿deben estar bajo autorización única de la misma agencia estatal que los destituyó de sus posesiones? El “problema indígena” ha tenido contradicciones desde los albores de la

constitución de la Nación Argentina (Mases, 2002). La problemática territorial tiene origen en la expansión colonial del Estado Argentino.

Por todas estas inquietudes nos pareció adecuado reactualizar la noción de *régimen colonial de la sonoridad* que Mayra Estévez Trujillo (2016) asocia a las continuidades y discontinuidades, convergencias, rupturas, fisuras, vínculos entre poder, representación y conocimiento, que sitúa al ámbito sonoro como herramienta de dominio y control. Conforme a la presencia o ausencia del Estado y sus múltiples instituciones en pos del control, nos topamos con un campo jurídico-estatal que no ha ofrecido merecido resguardo al derecho intelectual indígena, al menos desde 1994. En cuanto a éste, sí lo gozan los autores y compositores musicales individuales. En Argentina la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) gestiona los derechos de los autores y compositores de música nacionales desde 1936. La inscripción en estas sociedades protege al autor individual, independientemente de su adscripción étnica. Sin embargo y pese al paso del tiempo, observamos la latencia de una demanda insatisfecha como foco problemático del derecho intelectual que sólo atiende a las creaciones individuales. De esta manera muchos de los discos de músicas comunitarias figuran bajo nombre de recopiladores aún sin haber una categorización de “recopilación” o fueron interpretadas o versionadas. La reglamentación de inscripción de fonogramas precisa siempre del registro individual por lo anteriormente expuesto.

Los interrogantes, dada esta ausencia de política pública que no da cuenta de la existencia colectiva originaria, son: ¿Quién da garantía de uso a los cantos originarios? ¿Y a quiénes? FabianoKueva (2018) analiza la problemática sobre la propiedad y el uso de los archivos sonoros de las comunidades indígenas y cuenta en una entrevista realizada en el marco de un proyecto junto a un colectivo indígena de Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia). Reflexiona sobre los derechos legales y jurídicos asociados al archivo y remarca la necesidad de desarrollar nuevos parámetros de protección de estas creaciones, ya que no tienen lugar “ni en derechos de autor, ni en creative commons, ni software libre”. Un posible quiebre, sostiene, podría ser que las mismas comunidades decidan qué archivos comparten y cuáles se mantienen al interior de las mismas.

En ese estado del arte, es que debemos atenernos a observar las múltiples formas que los pueblos han encontrado para autorregular y resguardar sus propias expresiones sonoras. Muchas de ellas han surgido valiéndose del ejercicio autonómico de decidir sobre la protección del propio patrimonio, otras recopilando sonoridades ancestrales por el temor a la “pérdida de su cultura”.

A estas formas de organización cultural las caracteriza tanto la autonomía, en tanto respeta las construcciones identitarias de autorregulación como así también la autogestión en relación directa de no valerse del agenciamiento de instituciones ni de políticas estatales en algunos casos. El giro epistémico decolonial (Spíndola Cárdenas, 2021) se evidencia en tanto las comunidades acuden al eco de sus propias tradiciones, a las acciones a la luz de sus propias ancestralidades. Estas, metodológicamente, evidencian una manera indígena de pensarse y representarse. Por esta observación creemos en la valoración de sentidos y significados inherentes a la práctica y apropiación de actividades vinculadas a los pueblos y que exponemos a continuación.

3.1 Cantos del pueblo qom y mapuche

Comunidades qom

El pueblo qom forma parte del grupo etnolingüístico denominado guaycurú, junto con otros indígenas de Bolivia y Paraguay y con los pilagá, moqoit y los hoy extinguidos abipones de Argentina. Históricamente residían en la zona central y meridional del Gran Chaco que abarca Argentina, Paraguay, Bolivia y Brasil. En la actualidad están distribuidos en varias regiones: el oeste y este de Formosa, en el centro y este del Chaco y en el norte de Santa Fe; también hay comunidades en la provincia y Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de la historia, sus expresiones sonoro musicales, acompañaron cada momento festivo, de iniciación, rituales y sesiones de curación. Los cantos antiguos son creaciones colectivas a excepción de las entonadas por el chamán que implican una comunicación con seres de otros planos de existencia. En investigaciones sobre las corporalidades en las danzas del Evangelio, Citro (2009) remarca que las “músicas antiguas” solían ser sin letra, sonidos guturales o sílabas cortas. De este modo, es a partir de la intencionalidad del sonido y no de la palabra, que se comprende el significado de aquellas melodías.

Al historizar los procesos de creación de cantos en la década de 1950, notamos que los jóvenes de ese momento buscaron diferenciarse de los ancianos y comenzaron a crear letras con esas mismas melodías. Sin duda la herencia y la memoria cultural de ese pasado, resignificó y reguló aquel presente (Citro, 2007; Haddad, 2020). En la actualidad hay recreaciones de cantos antiguos y nuevos cantos con la propia identidad sonora del pueblo qom, todos en lengua. Si la transmisión de la lengua mantiene vigente las memorias y cosmovisión qom, los cantos en lengua sintetizan en sus melodías una historia sonora que persiste en el tiempo y que lucha por ser escuchada.

Nos es importante mencionar que en la cadena de restituciones sonoras, es fundamental la figura no formal de recopiladores o compiladores informales que de manera indirecta, contribuyen a las recuperaciones comunitarias. En tal sentido, muchos archivos sonoros cooperan en actualizar memorias y resignifican prácticas y usos que las comunidades o grupos hacen de ellos.

En primer lugar haremos una breve historización de las primeras grabaciones y ediciones en CD de músicas y cantos antiguos qom, con el fin de vincularlos a los cantos que se han recopilado y encontrado en territorio en el año 2009 (Lalac na qom).

El coro toba Virí Nólka conformado exclusivamente por hombres y hoy inexistente, grabó un disco de larga duración para el sello Qualiton en la década de 1960, bajo la dirección artística de Iván René Consentido y el asesoramiento de Raúl Cerruti. Este disco contiene 16 piezas: cantos en lengua qom, toques de nvique y nasere (flauta), todos referidos a la naturaleza, lamentos y despedidas.

El Coro Chelaalapi creado en 1962 (Roig, 1996), editó sus primeros CD's con el auspicio de la Secretaría de Cultura local de Resistencia, Chaco. El objetivo del coro sigue vigente y es man-

tener vivo el legado y la cultura indígena tradicional (Roig, 1996). Está conformado por voces de hombres y mujeres, e instrumentos musicales que representan el patrimonio cultural. A partir de sus cantos que refieren en su mayoría a la naturaleza, el viento, los pájaros y plantas de la región, realizan relatos cantados y contados en lengua qom, con instrumentos tradicionales, poniendo en valor el patrimonio cultural, visibilizando así la identidad indígena en el territorio argentino y en el exterior. Reconocido y declarado oficialmente como Embajador Cultural de la cultura qom, Coro Oficial de la Provincia del Chaco, Patrimonio Cultural y Símbolo de la Cultura Chaqueña por el Poder Ejecutivo, Patrimonio Cultural Viviente del Chaco (propuesto por la UNESCO-2006), Patrimonio Cultural Viviente (Cámara de Diputados del Chaco) y Declaración de Interés Cultural (Senado de la Nación Argentina, abril de 2008). Tenemos aquí, un ejemplo de cantos antiguos que son interpretados y transmitidos de generación en generación en el presente por los propios miembros de las comunidades qom. Su dedicación está abocada a la difusión pedagógica de los cantos en escuelas, escenarios artísticos y festivales. Tomando la música en escena como vehículo para fortalecer los lazos comunitarios y afectivos en las diferentes generaciones.

Recopilaciones: lalac na qom, el canto qom

En el año 2008 se inicia el diseño de un proyecto de investigación que implicó la recopilación de cantos y toques antiguos en diferentes localidades del Chaco. Surge como una necesidad de las propias comunidades de reencontrarse con los cantos antiguos y toques de nvique, sumado al deseo de que estas músicas y memorias formen parte del presente en las nuevas generaciones de niños, niñas y jóvenes, ante la preocupación por la “pérdida de sus prácticas culturales”. Esta preocupación en torno a la vigencia de estas músicas impulsó el diseño de este proyecto y fue en el año 2009 que viajamos a territorio chaqueño. Allí conocimos a músicos, referentes de la cultura qom, cantores y cantoras. Cada canto, cada toque de nvique e historias que tan generosamente nos fueron compartiendo quedaron grabadas en el CD: “Lalac na qom. Rescatando el legado cultural toba/qom” (2010), material que recibió el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (2009). El material fonográfico aloja 22 piezas grabadas en territorio: toques de nvique y cantos a la naturaleza, cantos de cuna, lamentos de amor y añoranzas, el recuerdo del monte y a las memorias de un territorio que evoca los sonidos de los antepasados. Inclusive hemos podido registrar los cantos más antiguos, aquellos que presentan sonidos guturales y son carentes de letra.

La distribución del mismo priorizó el retorno de esos cantos y toques a las comunidades de Pampa Argentina, Juan José Castelli, Roque Sáenz Peña y Villa Río Bermejito. Un registro sonoro necesario y un justo regreso a sus cultores y comunidades. Circuló por radios comunitarias, escuelas interculturales bilingües, centros culturales, institutos de música y de investigación.

En este trabajo de recopilación se atendió a la problemática planteada sobre la “pérdida de ciertas prácticas culturales” en niñas, niños y jóvenes. Fue distribuido gratuitamente a instituciones educativas de diferentes niveles: inicial, primario, secundario, terciario, universitario, museos, institutos de música, conservatorios, centros culturales, comunidades y toda institución vinculada a pueblos originarios.

Si bien la materialidad del trabajo resultó fundamental, la inexistencia de marcos regulatorios al momento de registrarlo, nos alertó del vacío legal del mismo. Por un lado, la inexistencia de la figura de “recopilación”, motivo por el cual se acudió únicamente al “resguardo de la obra”. Y por otro lado, la imposibilidad de registrar los cantos y toques como propiedad colectiva. Es decir que los cantos y toques que pertenecen al patrimonio musical del pueblo qom y que fueron grabados para este trabajo, podrían ser “reutilizados” sin regulación alguna. En cierta forma se corre el riesgo de un “extractivismo cultural” reactualizado.

El trabajo de recopilación se realizó casi 50 años después de las primeras grabaciones de los coros Virí Nolka y Chelaalapi mencionados anteriormente. Durante el trabajo de campo (2009) se han encontrado cantos y temáticas que remiten al repertorio grabado por ambos coros. No obstante, y siguiendo a Roig (1996) se han encontrado en las músicas que interpreta el coro Chelaalapi una diferencia respecto a las “músicas antiguas” o las recopilaciones en territorio. Esto se debe a la inminente “presencia ampliada del texto”, asignado por el acercamiento a un formato de canción más folklórica o evangélica, que incluye una introducción, estrofa, estribillo (Haddad, 2020). Sin embargo, las formas de cantar, las inflexiones de la voz y el canto colectivo remiten necesariamente a las músicas de los antepasados, sumado a algunas variaciones de las letras con la misma melodía.

De lo expuesto podríamos pensar que la memoria musical ha trascendido a lo largo del tiempo, que no hay “pérdida de la cultura”, es decir, la memoria está viva y en movimiento. En este sentido, reafirmamos la importancia de trabajos de recopilación a los fines de preservar las memorias, reactualizar las prácticas y resguardo sonoro de sus expresiones. Y advertimos la necesidad de un marco regulatorio legal para evitar la manipulación de los archivos sin el debido acuerdo y consentimiento de las comunidades.

Comunidades mapuche

La distribución del pueblo mapuche, por otro lado, tiene lugar en ambos lados de la Cordillera de los Andes entre Chile y Argentina. La forma en que históricamente se definió al canto se corresponde con el vocablo ül. Tal tradición tiene muchas variantes y modismos que respaldan como tal la vigencia de una expresión sonora cantada. El pueblo mapuche reactualiza memorias en el ejercicio de la palabra cantada.

Para el caso del canto, el ül destaca el uso del mapuzungun como eslabón identitario fundamental de la “memoria-relato-musical”. En particular, la lucha por el territorio mantiene activa la demanda permanente de implementación efectiva de leyes de reparación, recuperación y de resguardo. Nos preguntamos si de posibilitarse la legislación sobre tenencia comunitaria del territorio, se emanciparían además, figuras legales para pensar los resguardos comunitarios del arte. Tales amparos harían frente al extractivismo cultural que los pueblos denuncian como consecuencia de la falta de regulación y derechos intelectuales. Mientras tanto, observamos y somos partícipes de acciones de resguardos autónomos y autogestivos.

Recopilaciones: ñl, canto mapuche

En 2020, por ejemplo, se editó un conjunto de ñl grabados en 1980 por abuelas en la localidad de Ruca Choroy, Aluminé, provincia de Neuquén. Las cintas eran registro personal de la docente Silvia Giglio a quienes las abuelas confiaron su canto para uso didáctico. Pasados los años, la docente donó las cintas para la comunidad mapuche de donde emanaron, cobijando un reencuentro territorial. El material en formato disco fue distribuido en la *lof* (comunidad) cumplimentando con valor afectivo la posibilidad de la continuidad sonoro expresivo de ese espacio territorial. El disco se denominó *Mujeres Memoria*, en virtud de que el proyecto fue autogestionado por un conjunto de mujeres comprometidas con la restitución de cantos a sus orígenes y se materializó por solicitud expresa al Instituto Nacional de la Música. Al momento del topamiento con los requisitos de registro, se debatió acerca de la propiedad del fonograma que finalmente recayó sobre la comunidad. Tal decisión afecta a la cadena de tareas administrativas por cuanto las figuras comunitarias no tienen lugar en las agencias reconocidas estatalmente para la protección de fonogramas. Sin embargo se evaluó que la propiedad de los ñl no responde a los derechos de autor de un individuo. Los ñl adquieren por herencia cultural la condición de canto de un pueblo no destacando ni distinguiendo a su hacedor. Inserto en una lógica decolonial, el ñl no se percibe en soledad sino que siempre alude a una concepción colectiva. No requieren de título, de forma, de arreglos ni de cuenta de compases regulares que puedan ni deban registrarse como en el caso de una canción de autor individual. En este sentido, el pueblo mapuche da respuestas de autodeterminación evidenciando un conflicto legislativo porque no hay “dueño” para los cantos colectivos y que son transmitidos oralmente a lo largo de los años. Sin embargo, el conflicto es generado por el mismo atraso en implementar leyes en favor de la representación de la propiedad intelectual comunitaria. Tal figura legitimaría la valoración, cuidado y preservación de las expresiones comunitarias. Así mismo, contribuiría a acciones autonómicas de valor comunitario. El conflicto no es extensivo a materiales de compositores mapuche, que si tienen derecho a resguardo de obra individual como cualquier otro ciudadano.

Con la misma voluntad de reparación, es que durante 2021 en adelante, mujeres mapuche autoconvocadas de la zona lafkenche comprendida entre Villa La Angostura y Bariloche, provincia de Neuquén y Río Negro, nos hemos reunido a efectos de “*re sembrar*” los cantos del pueblo mapuche. Las fuentes a las que acudimos son archivos sonoros conservados en instituciones diversas tanto nacionales como internacionales. Conscientes de la existencia de patrimonio intangible histórico dentro de instituciones, nos valemos de esas informaciones para vivificarlas. Apoyándonos en la noción de restitución sonora, entendida como la voluntad política de difundir las sonoridades archivadas institucionalmente para revertir el silenciamiento impuesto al pueblo mapuche (Mariluan, 2018), cantamos con objeto de reunir los cantos con las trayectorias familiares mapuche del presente. Los espacios de reunión, a efectos de describir la manera situada de generar y compartir saberes, ha dependido de la voluntad de las mujeres mapuche. Esta acción dependiente de mujeres mapuche demuestra que frente a la ausencia de políticas culturales, es el propio pueblo el que posibilita estas reconstrucciones e intercambios culturales cuyos objetivos son el fortalecimiento identitario y el ejercicio de soberanía sobre el ámbito intangible del ñl. El

espacio nos congrega solo a mujeres mapuche tanto del ámbito rural como ciudadano. En otras palabras, la resistencia aquí está dada por la reapropiación estratégica a la que aluden Citro et al. (2017) al referirse al auge de patrimonialización acrítica que supone un ejercicio estatal que no contempla la voz de sus protagonistas. Por el contrario, las expresiones continúan la transmisión con estrategias diversas, pero con fuerte ahínco en la regulación colectiva.

En este aspecto es que nos preguntamos: autonomía y procesos de revitalización sonora, ¿revertirían los modos del régimen colonial de la sonoridad? (Trujillo, 2016). Las expresiones sonoras como un otro territorio son una herramienta clave para la pervivencia y supervivencia de la memoria de los pueblos. El fortalecimiento desde las experiencias propias y con sentido colectivo desde el presente, demuestra la convivencia intercultural que coadyuva a procesos de convivencia cultural para la sociedad toda. Este ejemplo es una evidencia resultante de políticas de la calle (Briones, 2020) en tanto emerge como necesidad de visibilidad propia o no agenciada. Mujeres que se encuentran reunidas bajo la restitución de su propio canto, también lo demuestran en marchas por distintas demandas y presencias populares. La reivindicación de lo propio se materializa aquí valiéndose del patrimonio intangible del ül. Sin embargo, las características que operan en la definición de patrimonio tampoco condicen en tanto no se trata de una transmisión generacional. El genocidio no reconocido que sufriera este pueblo (Del Rio, 2010; Lenton, 2010) se ha encargado de discontinuar lo que por derecho propio debieran tener todos sus integrantes.

Muchos replanteos surgen a contrapelo de las lógicas estatales, proporcionando la oportunidad de confección de archivos propios autogestionados que eluden formas institucionalizadas. El ül, el canto, en ese sentido es una práctica horizontal e intangible al alcance de todos, donde el rol de las mujeres se destaca por su función socializadora.

Distinto es el caso de la valoración de las expresiones culturales que observamos en desarrollo por medio de las ONG ECMIA, Enlace continental de mujeres indígenas de las Américas y CHIRAPAQ, Centro de culturas indígenas del Perú. Estas personas jurídicas sostienen, desde hace 25 años, la difusión de políticas públicas que fortalezcan las acciones en territorio indígena por parte de las mujeres. De manera aunada, facilitan desde 2002 entre sus organizaciones integrantes muchos procesos formativos periódicos en materia de derechos de mujeres, jóvenes y de pueblos indígenas con sede en Perú. Tienen como meta fortalecer las capacidades de liderazgo para su participación efectiva en ámbitos políticos y públicos. En particular, observamos tanto la historicidad del movimiento como también el desenvolvimiento procedimental que se realiza a través de talleres y seminarios al que tuvimos oportunidad de asistir. En el marco del evento "Hijas de la Madre Tierra" llevado a cabo en Lima, durante octubre de 2022, observamos un nutrido compendio legislativo para poder accionar en favor de los resguardos culturales de diversos pueblos originarios de América. Cuerpos legislativos de resguardo de culturas de otros pueblos, nos permitieron ahondar en los propios, o bien hacer foco en su carencia.

En este abanico de expresiones culturales, pudimos observar como herramientas conducentes a la acción colectiva, el compromiso con la denuncia, el respaldo de grupos de mujeres en respuesta decolonial- antipatriarcal y esa barrera humana organiza-

da por mujeres que posibilita el habitar los territorios también como estrategia de defensa. Estas organizaciones jurídicas no gubernamentales recuerdan la participación de Domitila Chungara como la primera presencia indígena en la Conferencia Mundial de la Mujer (ONU) realizada en 1975 en México. En ese marco, su palabra abrió el espectro de las necesidades de mujeres indígenas que no habían sido advertidas hasta entonces. Este discurso es distinguido como un hito en tanto visibiliza problemáticas inherentes a los sectores indígenas en la voz de una mujer trabajadora en las minas.

Conforme a que las problemáticas de los sectores indígenas se desarrollan en marcos de gravedad profunda, es que los derechos intelectuales no serían una prioridad dentro de las políticas públicas aún. No se puede avanzar en pos del derecho intelectual indígena sin la legislación comunitaria de las tierras. Sin embargo advertimos que todos los esfuerzos por protección en materia intangible, provienen desde agencias no estatales y de base autonómica por el vacío legislativo enunciado en el inicio de este artículo.

Las numerosas presencias de voces colectivas distinguidas en este escrito, desafían la lógica de construcción y transmisión de saberes como lo hace Occidente y permite valorar que, frente al desamparo, la resistencia cultural opera como herramienta en lógica decolonial.

4. Conclusión

A lo largo del trabajo hemos abordado una problemática latente que responde a concepciones opuestas respecto a la propiedad individual y comunitaria. Hemos observado las tensiones históricas entre lo estatal y lo comunitario que se remontan a los orígenes del Estado-Nación. El marco institucional estatal que ofrece un marco normativo que no cumplimenta con políticas públicas expresas en cuanto al resguardo patrimonial sonoro originario, produce y encuentra en los ejemplos citados, excepciones. Existe, de hecho, una institucionalidad propia en las comunidades mencionadas proveniente de los ejercicios de autodeterminación a diferentes escalas del activismo con una fuerte presencia de mujeres. Observamos que lo que nace de una pequeña voluntad expresiva se formaliza en espacios que no dejan pasar desapercibidos los derechos de los patrimonios sonoros.

Por fuera de la postergación de la ejecución de leyes estatales, los pueblos siempre han sido los que se encargan de seguir cuidando los cantos. Sin embargo, la resolución de la problemática que asume discontinuidades políticas al momento de proveer derechos se encontrará en la inmediatez con acciones de hecho y en ejercicio que facilitarán las anuencias interculturales.

Al trabajar las expresiones sonoras de las cosmovisiones indígenas alertamos además una inquietud respecto a la concepción de la música como una manifestación “netamente humana”. Tales expresiones de los pueblos originarios nos amplían en particular el sentido de cada universo, de allí la disputa por los recursos naturales que se perciben dentro del orden bajo el yugo colonial. Se enlazan así las preocupaciones en torno a la continuidad de las prácticas culturales y musicales y la

respuesta mediante el resguardo de las memorias a través de las recopilaciones de cantos y toques en territorio. Una primera aproximación dentro de un proceso más amplio de resistencia que implica revertir el silenciamiento histórico y trabajar sobre la emergencia de los territorios cantados.

Otro aspecto que se deriva del análisis es la desatención en cuanto a políticas públicas y la cadena burocrática no indígena que ello representa, lo que habilita la concreción *de hecho* de expresiones sonoras autónomas y autogestionadas donde las mujeres adquieren particular protagonismo.

Por ende, estas expresiones sonoras y acciones musicales no precisan de reconocimientos formales de sus procesos. La postergación en la legislación de los derechos colectivos no impide que manifestaciones musicales crezcan y estas acciones colectivas comunitarias se repliquen a los ojos de otras comunidades. Como establece el derecho a la autodeterminación y a la defensa de la tierra y territorios ancestrales, la resistencia incumbe también al territorio del patrimonio intangible como lo es el canto. Con la convicción del análisis de experiencias, comprendemos también que de las expresiones sonoras también emanan derechos cuya administración corresponde a los pueblos y a la reparación que deben hacer los Estados. En este sentido, somos partícipes de las observaciones que distancia territorial por medio, hacemos desde las comunidades en que estamos inmersas tanto como investigadoras y como parte de la comunidad mapuche.

Referencias

- Briones, C. (2004). Construcciones de Aboriginalidad en Argentina. *Bulletin de la Societe Suisse Des Americanistes*, 68, 73-90.
- Briones, C. (2020). *Conflictividades interculturales. Demandas indígenas como crisis fructíferas*. Calas Maria Sibylla Merian Center.
- Citro, S. y Ruiz, I. (2002). *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, (Volumen 10). Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos
- Citro, S., y Torres Agüero, S. (2015). Las músicas amerindias del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización. *Journal de la société des américanistes*. 101-116.
- Citro, S., Mennelli, Y., y Torres Agüero, S. (2017). "Cantando al patrimonio...": las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 29, 175-197. <https://doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>
- Convenio 169/1989 [OIT]. Para derechos sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes.
- Delrio, W., y Ramos, A. (2011). Genocidio como categoría analítica: memoria social y marcos alternativos. *Corpus*, 1(2), 1-10.
- Delrio, W. (2015). El sometimiento de los pueblos originarios y los debates historiográficos en torno a la guerra, el genocidio y las políticas de estado. *Aletheia*, 5(10). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6697/pr.6697.pdf

- Estévez Trujillo, M. (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. [Tesis Doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar].
- FabianoKueva (2018) *Diálogo #3: Oído salvaje*. [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=vhgDjTvkl6U>
- García, M. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Ediciones del Sol.
- Grebe, M. E. (1987). La concepción del tiempo en la cultura mapuche. *Revista Chilena De Antropología*, (6). <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/17625>
- Haddad, R. (2020). *Música y niñez qom*. Antropofagia.
- Hetch, A. C. (2010). *Todavía no se hallaron hablar en idioma. Procesos de socialización de los niños en el barrio toba de Derqui (Argentina)*. Lincom Europa academic publications.
- Kropff, L. (2004). 'Mapurbe': jóvenes mapuche urbanos. *Revista de Temas Sociales*, 8(14)
- Lenton, D. (2010). La cuestión de los indios y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y en la política. En O. Bayer (Coord.). *Historia de la crueldad argentina y el genocidio de los Pueblos Originarios*. (pp. 29-49). Red de Investigadores en Genocidio y Política indígena.
- Ley 24.071/1992 Ley que aprueba el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes.
- Ley 24.544/1995. Apruébase el Convenio Constitutivo del Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe, suscrito durante la II Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno.
- Ley 26160/2006 Declárase la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades indígenas originarias del país, cuya personería jurídica haya sido inscripta en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas u organismo provincial competente o aquéllas preexistentes.
- Manzanelli, M. (2021). La propiedad comunitaria indígena como issue social. Análisis de anteproyectos de ley en Argentina (2015 a la actualidad). *Postdata*, 26(1), 70-106.
- Mases, E. ((2002). *Estado y Cuestión Indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Prometeo.
- Messineo, C. (2003). *Lengua toba (guaycurú). Aspectos gramaticales y discursivos*. Lincom Europa
- Miller, E.S. (1979). *Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*. Siglo XXI Editores
- Moyano, A. (2010). *Crónicas de la resistencia mapuche*. Caleuche.
- Ochoa Gautier, A. (2018) *Extinción, extractivismo, y sentido del archivo sonoro: entre naturaleza y cultura*. [Congreso]. Actas XIII Congreso de la IASPM AL.
- Roig, E. (1996) El Coro Chelaalapi: Un 'bolsón aislado' de música 'tradicional' toba. *Revista Argentina de Musicología*, 1, 71-80.
- Ruiz, I. (1978-1979). Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central. *Scripta Ethnologica*, 5, 157-169.
- Spíndola Cárdenas, J. (2021). *El Az Mapu: poética y políticas del Buen Vivir*. INOLAS.

Tamagno, L. (2001). *Nan Qom hueta'a na Doqshi Lma'*. *Los tobas en la casa del hombre blanco. Identidad, memoria y utopía*. Ediciones Al margen.

Wright, P. (2001). El Chaco en Buenos Aires. Entre la identidad y el desplazamiento. *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 25, 97-106.

AUTORAS

Anahi Mariluan. Doctoranda en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (FFyL/UBA). Docente de la Diplomatura en Músicas en Territorio (UNA).

Rosario Haddad. Magíster en Antropología Social (FFyL, UBA). Etnomusicóloga (CSMMF). Profesora/ Investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART, GCBA).

DECLARACIÓN

Conflicto de intereses

Las autoras declaran que no existe conflicto de interés posible.

Financiamiento

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

Agradecimientos

N/A

Nota

El artículo no ha sido enviado a otra revista ni publicado previamente.