

Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza*

Multiculturalism and Imaginary Identities in Music and Dance

Silvia Citro, Soledad Torres Agüero**

** *Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Puan 470, 4º piso, of. 465, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina (1406).* <contacto@antropologiadelcuerpo.com>.

* Artículo recibido el 22/05/14.

Aceptado el 05/01/15.

Resumen

A partir del análisis de una obra musical-coreográfica en el festival de folclore de mayor jerarquía de Argentina, se revisan las recientes políticas culturales del Estado nacional y del gobierno provincial formoseño para reconfigurar los imaginarios de una identidad multicultural que incorpora lo indígena. Empero, se señala cómo esto involucra una perspectiva exotizante que estéticamente destaca la alteridad de ciertos rasgos indígenas, mientras que hibrida e invisibiliza otros, evidenciando las desigualdades y tensiones de ese ideal multicultural. Asimismo, se explora cómo esas tensiones buscan ser visibilizadas por la aparición de un renombrado líder indígena en el festival.

Palabras clave: multiculturalismo, políticas culturales, Argentina, Formosa, tobas.

Abstract

From the analysis of a choreographic and musical play during the most important folklore festival in Argentina, the recent cultural policies of the national State and the provincial government of Formosa Province are reviewed to reshape the imaginary of a multicultural identity that incorporates the native element. However, it is indicated how this involves an exotic perspective that aesthetically emphasizes the otherness of some indigenous characteristics, whereas it hybridizes and makes others invisible, demonstrating the inequalities and tensions of that multicultural ideal. Also, it explores how those tensions tend to be visible by means of the appearance of a famous indigenous leader at the festival.

Key words: multiculturalism, cultural policies, Argentina, Formosa, Toba people.

Introducción

Si bien las políticas culturales abarcan un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones y organizaciones, muchos autores coinciden en destacar que, en América Latina, el rol del Estado como gestor cultural ha sido fundamental (García Canclini, 1987; Ochoa Gautier, 2002; Bayardo, 2008). También existe un amplio consenso en que estas políticas operan "como un campo organizativo que se puede articular para lograr fines de consolidación o transformación simbólica, social y política específicos" (Ochoa Gautier, 2002: 215), utilizando a la cultura como un "recurso" (Yúdice, 2002) o "medio" para intervenir activamente en el espacio público (García Canclini, 1987; Lacarrieu, 2000; Ochoa Gautier, 2002). Por ello, el análisis de las políticas culturales plantea el desafío de articular el examen de las dimensiones estéticas o artísticas con las políticas, en tanto la gestión y difusión de ciertas manifestaciones que se juzgan "culturales" se convierten hoy en un complejo campo para llevar adelante o mediar distintas estrategias y disputas simbólicas y políticas.

En Argentina, a pesar de que en las últimas décadas se incrementaron los estudios socioantropológicos sobre políticas culturales, son pocos los que se focalizan en sus modos de implementación en provincias con población indígena; tal es el caso de Formosa, provincia del noreste argentino, en donde analizamos las políticas de la Subsecretaría de Cultura que, desde 2004, comenzaron a promover un ideal identitario multicultural, que incluya a los indígenas de esa región junto con criollos y migrantes (Citro y Torres Agüero, 2012). Nos centraremos en la presentación de 2011 de la delegación oficial de esta provincia en el Festival Nacional de Folclore de Cosquín o, como es usual que se le llame, Cosquín -considerado el festival argentino más importante-, con la obra "Formosa, puerta norte a mi Argentina", ejecutada por el ballet folclórico de la provincia. Este evento, realizado en Cosquín (provincia de Córdoba) de manera ininterrumpida desde 1961, es calificado como uno de los festivales populares latinoamericanos de mayor relevancia, y desde 1984 se transmite en directo a todo el país por la televisión pública, alcanzando una alta visibilidad. Se lleva a cabo cada año durante las últimas nueve noches de enero, principal mes de veraneo para los argentinos, por lo cual suele recibir un gran afluente de turismo nacional y, en menor medida, internacional. Participan delegaciones oficiales de todas las provincias argentinas, los ganadores de los concursos previos que se efectúan en cada provincia (el denominado Pre-Cosquín) y artistas ya consagrados.

Nuestro interés en aquella actuación oficial de 2011 reside en que fue la primera y hasta ahora última ocasión que este ballet incluyó motivos coreográficos que intentaban representar a los indígenas de la región. Asimismo, a los pocos días de esa presentación, por vez primera un líder indígena toba, Félix Díaz, utilizó el mismo escenario para visibilizar sus reclamos contra el gobierno formoseño.

La hipótesis que intentaremos demostrar es que en la obra musical-coreográfica del ballet se aprecia la estrategia política del estado provincial para reconfigurar el imaginario identitario formoseño como una *identidad multicultural* que integra el componente indígena; no obstante, esta incorporación involucra una perspectiva exotizante que, en términos estéticos, destaca la alteridad de ciertos rasgos de lo indígena, mientras que hibrida e invisibiliza otros, evidenciando así las desigualdades y tensiones implicadas en ese ideal multicultural. Precisamente, veremos que son esas tensiones las que busca visibilizar la aparición de Félix Díaz allí, apelando a ciertos elementos exotizantes pero también a imágenes y discursos que operaron como testimonios de las conflictivas relaciones con el gobierno formoseño, las cuales en 2011 alcanzaron uno de sus puntos más críticos. En suma, además de ser un escenario de manifestaciones artísticas, el

tradicional festival se convirtió ese año en un terreno de exhibición de las luchas políticas que comenzaban en esa lejana provincia del noreste argentino.

Respecto al marco teórico-metodológico de análisis antropológico de la música y la danza, es menester señalar que desde la década de los sesenta se viene destacando la capacidad de estas expresiones para actuar como poderosos símbolos culturales o índices de identidades, remarcando así su dimensión representativa. En trabajos posteriores empezó a cuestionarse que, amén de condensar simbólicamente los rasgos de un determinado grupo o contexto social, estas expresiones son prácticas constitutivas de aquellas realidades socioculturales de las que participan. Por tanto, músicas y danzas no sólo permitirían reforzar o legitimar posiciones identitarias ya constituidas (étnicas, regionales, nacionales, de clase o género), sino que también podrían intervenir de manera activa en sus procesos de construcción y transformación, así como en las pugnas y estrategias político-culturales que encaran los diversos grupos y sectores sociales (Williams, 1991; Savigliano, 1993-1994; Reed, 1998; Mendoza, 1999; Citro, 1997, 2009 y 2012; Gutiérrez Zúñiga, 2008; entre otros).

Así, en trabajos anteriores (Citro, 1997, 2009 y 2012) hemos propuesto algunos lineamientos para el análisis de las danzas y performances retomados en este artículo. Con los planteamientos de Bajtín sobre la heteroglosia y el dialogismo y los de Briggs y Bauman sobre los géneros discursivos, sostuvimos que en los géneros performáticos también es posible detectar ciertas marcas que evidencian las conexiones con otros géneros y prácticas culturales, pasadas y contemporáneas. Justamente el examen de los modos en que productores y *performers* se apropian de estas marcas nos permite empezar a develar algunos de sus posicionamientos identitarios, así como sus estrategias y tácticas político-culturales para legitimarlos o modificarlos, pues se trata de procesos que no siempre son verbalizados de forma espontánea ni son objeto de reflexión consciente por parte de los sujetos.

Desde esta perspectiva, nuestro abordaje involucra los siguientes pasos metodológicos. En primer lugar, la descripción de los contextos sociales y espacios institucionales en los que se desarrollan estas músicas y danzas, los medios en los que se difunden y la trayectoria de sus *performers*, productores y otros gestores que intervienen en su producción-distribución. En segundo lugar, la descripción de los lenguajes estéticos y la forma de estructuración que involucran, así como de las sensaciones, emociones y significaciones que promueven. Como tercer paso proponemos un análisis genealógico que permita identificar la manera en que ciertos elementos estéticos, modos de estructuración o significaciones del caso examinado remiten a otros géneros y prácticas culturales.

La intención es mapear cómo en estas músicas y danzas ciertas particularidades de géneros indígenas y no indígenas son descontextualizadas y recontextualizadas, combinadas o resignificadas, operando como marcas diacríticas indexicales, mientras que otros elementos que históricamente han sido característicos de estos géneros pueden ser invisibilizados. También destacamos cómo en las marcas de lo indígena muchas veces se recurre a estereotipos exotizantes y atemporales, o a lo que Spivak denominó *esencialismos estratégicos*. Retomando a Bhabha (2002: 92), aclaramos que no se trata de evaluar el posible grado de "deformación" de estos estereotipos sobre lo indígena, sometiéndolos a un juicio previo normalizador, sino más bien de "construir su régimen de verdad" y "comprender los procesos de subjetivación hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico", un discurso que, en los casos revisados, se hace carne en sonoridades, movimientos e imágenes corporales. En este sentido, nuestro análisis examina el impacto de estas producciones culturales en los imaginarios identitarios, remarcando su carácter interaccional, procesual y dinámico, señalado ya por los

estudios pioneros de Barth (1976). Asimismo, desde un punto de vista posestructuralista, entendemos que las posiciones identitarias se construyen a partir de reiteraciones performativas que suelen involucrar diversas identificaciones (y también desidentificaciones y subversiones) con poderosas matrices de género, clase, raza/etnia y nación, que preexisten al sujeto. Pese a ello, veremos que es justamente en el contexto de las disputas ideológico-políticas donde más se aprecian los intentos por fijar esas identificaciones múltiples y cambiantes a un único imaginario, o sea, a una serie de significantes que intentarán hegemonizar aquel significativo identitario clave objeto de disputa, como constituye en este caso la definición del "ser formoseño".¹

Comenzaremos reseñando la historia de las relaciones entre los indígenas formoseños y el Estado nacional y provincial, para comprender el surgimiento de las políticas culturales que proponen este nuevo imaginario identitario multicultural.

Indígenas formoseños e imaginarios identitarios provinciales y nacionales

El territorio formoseño, lindante con Paraguay, ha estado habitado mayormente por indígenas cazadores-recolectores seminómadas, los tobas o qom, pilagá y wichi, y apenas en las primeras décadas del siglo XX el Estado nacional argentino completó el proceso de incorporación y control de esos territorios y poblaciones (Braunstein, 1983; Wright, 2008; Citro, 2009).² Debido a esta integración tardía respecto de otras provincias argentinas y quizá también por su lejanía con la ciudad capital, el menor interés económico de sus tierras y su escasa población criolla, Formosa permaneció en calidad de *territorio nacional* hasta 1955, año en el que se transformó, como acostumbra decir sus funcionarios, en una "joven provincia".

La década del primer y segundo gobiernos de Juan Domingo Perón (1945-1955) sería particularmente recordada por los tobas ancianos, pues solían evocar la entrega de tierras, herramientas de trabajo y documentos de identidad; asimismo, a partir de su participación en elecciones, en el servicio militar obligatorio y en el sistema educativo comenzaron a incorporarse a la vida político-cultural nacional y, como algunos nos decían, allí empezaron a sentirse reconocidos como argentinos (Citro, 2003 y 2009). Una de las consecuencias de esta política integracionista (Briones y Carrasco, 1996) fue que muchos indígenas continuarían con su adhesión al movimiento peronista por varias décadas.

Entre 1955 y 1983, Argentina experimentó un conflictivo periodo que incluyó proscripciones al peronismo, golpes de Estado y cruentas dictaduras militares, y en el cual la problemática indígena tendió a ser invisibilizada y desestimada. Gracias al restablecimiento de la democracia en 1983 y a la asunción de Raúl Alfonsín, perteneciente al Partido Radical, esta cuestión regresó a la agenda política pública, a partir de la promulgación de legislaciones nacionales y provinciales. Formosa constituyó una provincia pionera en este aspecto, al ser la primera en sancionar en 1984 la Ley Integral del Aborigen (Ley provincial 426), con esta ley se creó el Instituto de Comunidades Aborígenes y se dispuso la entrega de títulos a las distintas comunidades.

En los años noventa, con el retorno del peronismo al poder, Carlos Menem inició un periodo de políticas neoliberales que concluyeron en una profunda crisis económico-política durante 2000 y 2001. No obstante, en 1994 se aprueba en la Constitución nacional el reconocimiento de un pasado y un presente pluriculturales, cuyos principales referentes fueron los pueblos originarios, en cuanto "preexistentes étnica y culturalmente" al Estado argentino (art. 75, inc. 17). Según ha

señalado Escárzaga (2004), el multiculturalismo opera como un discurso legitimador del neoliberalismo, pues mientras se recortan derechos económicos y sociales se compensa con nuevos derechos culturales y políticos para quienes más sufren la exclusión social, como los pueblos indígenas y otras minorías.

En 2003, con otro gobierno peronista, el de Néstor Kirchner y luego el de su esposa Cristina Fernández, comienzan a revertirse muchas de estas políticas, a partir de la ruptura con los organismos financieros multinacionales y sus políticas económicas neoliberales, de una mayor intervención estatal en la producción y redistribución económica, y de una creciente integración económico-política y cultural con Latinoamérica. En este contexto, surgen cambios en las políticas culturales nacionales, en las que se aprecia una posición ideológica que intenta enfatizar el carácter multicultural del país, el respeto por las identidades de los pueblos originarios e inmigrantes que lo componen (Bayardo, 2008), promoviendo así la construcción de nuevos imaginarios sobre las identidades nacionales que incluyen con mayor decisión el componente indígena, y que apelan a la integración latinoamericana. Esto se apreció en especial en las celebraciones del Bicentenario de 2010 y 2011, en las "escenas indígenas" que fueron incorporadas en los desfiles en las ciudades de Buenos Aires y Resistencia (capital de la provincia de Chaco, lindante con Formosa) -organizados por la Secretaría de Cultura de la nación- y cuya puesta en escena fue coordinada por la agrupación de performance Fuerza Bruta.

A los festejos de 2010 asistieron casi dos millones de personas, y se contó con unos dos mil artistas que por más de tres horas ejecutaron 19 escenas móviles, que se sucedían como cuadros por el centro de la ciudad. El desfile fue abierto con carrozas móviles que representaban a los pueblos originarios,³ seguidos de una grúa que llevaba a una mujer envuelta en una bandera argentina, y luego se escenificaban distintos momentos y situaciones de la historia del país, como las luchas de la Independencia, la inmigración europea de principios del siglo XX y las luchas obreras, las Madres de Plaza de Mayo, la Guerra de las Malvinas, entre otros. Así, estas nuevas inclusiones en las "fiestas patrias", antaño dominadas por los tradicionales desfiles cívico-militares, evidencian la promoción de un renovado imaginario identitario nacional, al menos en el espacio público constituido por estos rituales políticos de conmemoración del Estado-nación. Cabe agregar que también en 2010, a través del decreto presidencial 1584/2010, el antes denominado Día de la Raza, del 12 de octubre, pasó a llamarse Día del Respeto a la Diversidad Cultural; asimismo, un salón de la Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo nacional, que llevaba el nombre de Cristóbal Colón, fue renombrado como Pueblos Originarios, y en 2013 fue removida la estatua del navegante que se hallaba en el contrafrente de la sede gubernamental. En suma, mediante estos actos se viene reformulando el imaginario que desde finales del siglo XIX construyeron las élites gobernantes, acerca de una nación "blanca" heredera fundamentalmente de las tradiciones europeas (Bartolomé, 1987).

En el caso formoseño, en 2003 el gobierno provincial reforma su constitución expresando allí el compromiso del Estado con el "desarrollo integral de la cultura" a partir de la "defensa, preservación e incremento del patrimonio cultural", y al año siguiente se organiza en Formosa capital el Primer Encuentro de Pueblos Originarios de América, el cual se celebró sólo hasta 2006. En 2005, la Subsecretaría de Cultura comienza a apoyar las actividades de algunos músicos indígenas, incluida la edición de CD de música toba y wichi, aunque en la actualidad esta ayuda ha mermado de forma considerable.

Con base en el análisis de las legislaciones, programas culturales y medios de difusión oficiales de la provincia, en un trabajo anterior (Citro y Torres Agüero, 2012), advertimos que fue a partir de 2003 que empezó a enfatizarse su carácter pluri- o multicultural, en una perspectiva que se

alineada con los mandatos globalizados que se imponen a las Estados-nación, a través de las legislaciones internacionales y nacionales. En este sentido, y como estudiamos en el mencionado trabajo, fue clave el impacto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura de 2003, ratificada en 2006 por el Estado argentino.

Así, desde el discurso oficial comenzaron a emplearse algunas expresiones culturales indígenas como recursos para intervenir en el espacio público e intentar legitimar este nuevo imaginario identitario del "ser formoseño multicultural". Paralelamente apreciamos una fuerte tendencia a invisibilizar a los indígenas contemporáneos, por ejemplo, cuando en los documentos oficiales se evitaba utilizar sus autoadcripciones étnicas y se remplazaban por términos generalizadores como "culturas etnográficas" o "vertientes nativas"; o cuando se reconocía como patrimonio cultural de la provincia de Formosa a músicas y danzas pertenecientes al repertorio folclórico nacional hegemónico (como el chamamé, chacarera, copla, zamba y la música ciudadana denominada tango), pero no se mencionaba ningún género musical indígena de la zona (Citro y Torres Agüero, 2012). Por último, constatamos la inclinación a asociar a los indígenas con un genérico "pasado tradicional", que se diluiría en ese "armonioso" *melting pot* actual que sería el "ser formoseño", fusionando las multiplicidades en una identidad única que, como veremos, tiende a enmascarar los conflictos y tensiones surgidas de las desigualdades sociales y la discriminación.

Para entender la función enmascaradora de la desigualdad que venimos advirtiendo en el uso de la ideología multiculturalista en las políticas culturales provinciales (Citro y Torres Agüero, 2012 y en prensa), es necesario caracterizar el sistema económico y político formoseño, hegemonizado por un grupo político liderado por el actual gobernador peronista Gildo Insfrán, que desempeña sus funciones desde hace 19 años.

Formosa, posee una de las mayores proporciones de población indígena del país -6.1% sobre un total de 530 162 personas censadas-, y además presenta los índices más altos de pobreza -25.2% de los habitantes con las "necesidades básicas insatisfechas" (INDEC, 2010)- y de mortalidad infantil -con 21.2%-.⁴ No obstante, en la última década se ha generado una mayor inversión económica, a través de fondos públicos aportados por el Estado nacional para obras de infraestructura, vivienda, salud y educación, así como un notable incremento de los planes de asistencia social a las clases populares. A esto se suman las inversiones provenientes de la ampliación de la frontera agrícola-ganadera, debido sobre todo al avance de la soja. Con todo, dentro de estos procesos se advierten diversas problemáticas que han llevado a reproducir o incluso a profundizar las situaciones de desigualdad y dependencia. Por un lado, la extensión de las políticas de asistencia social se ha articulado con las redes de clientelismo político, engendrando así una fuerte dependencia económico-política tanto de las clases medias blancas como de las clases populares blancas e indígenas; más de la mitad de la población depende del empleo público y de los planes estatales de asistencia. Con el avance de la soja, muchos territorios habitados por los indígenas del centro y este de la provincia han sido alquilados a sojeros, provocando el desmonte de los bosques nativos, la reducción de la caza y la recolección y de los cultivos para el autoconsumo. En consecuencia, se acentúan la dependencia económica y los conflictos político-territoriales por la propiedad y control efectivo de los terrenos.

En este complejo escenario, durante la última década, algunos grupos tobas empezaron a generar modalidades de protesta y autoorganización política que involucraron asambleas, cortes de ruta y asociaciones independientes del Estado y de los partidos políticos tradicionales (Cardin, 2013; Citro, 2009; Gordillo, 2006; Iñigo Carrera, 2006-2007; Vivaldi, 2008). En muchos

casos, la respuesta del Estado provincial a estas acciones implicó la deslegitimación y la persecución de los nuevos líderes, la criminalización de la protesta social, y la represión y abuso de las fuerzas policiales, como en la represión de la comunidad de Nam Qom en 2002 (Vivaldi, 2008) y en los cortes de ruta de 2005 y en especial de 2010-2011 en la comunidad de La Primavera -Navogoh- (Cardin, 2013), en los cuales quedaron de manifiesto las actitudes discriminatorias hacia los indígenas que perviven en parte de la población blanca de la región. El conflicto territorial y la represión sufrida en diciembre de 2010 por varias familias tobas de La Primavera, lideradas por Félix Díaz, alcanzaron gran visibilidad nacional a partir de que este grupo se trasladó a Buenos Aires, acampando durante varios meses de 2011 en una plazoleta entre las principales avenidas del centro de la ciudad, para llevar adelante sus reclamos, que incluían una entrevista con la presidenta de la nación, que nunca les fue concedida. Félix Díaz, apoyado por organismos de derechos humanos, comenzó a difundir la problemática de los qom formoseños en medios masivos e instituciones, como sucedió en Cosquín 2011, y se ha entrevistado con varios líderes nacionales e internacionales, por ejemplo con el sumo pontífice de la Iglesia católica, el papa Francisco, en 2013.

En resumen, frente a un entorno global y nacional de promoción del multiculturalismo, y a un escenario regional de creciente participación y movilización de los tobas, el gobierno formoseño empezó a impulsar políticas que intentaron revalorizar la diversidad cultural a través de la visibilización del patrimonio cultural indígena. Empero, como intentaremos demostrar, estas producciones culturales estuvieron atravesadas por exotizaciones, hibridaciones y, en los últimos años, invisibilizaciones y exclusiones. Veremos cómo en este contexto surge el Ballet Folclórico de la Provincia de Formosa y el rol que ha jugado en la puesta en escena de este imaginario provincial multicultural.

"Reivindicando el imaginario colectivo de la sociedad formoseña" a través del ballet folclórico

El Ballet Folclórico de la Provincia de Formosa está compuesto por 28 bailarines, hombres y mujeres blancos o criollos, entre 18 y 35 años, con formación en danzas folclóricas y también clásicas. Creado en 2005, fue, según nos relata su coordinador artístico César Ramírez, justamente en "oportunidad de la celebración del Cincuentenario de la Provincialización de nuestra Formosa [...] que las autoridades provinciales consideraron oportuno presentar en sociedad al ballet". La selección de bailarines se realizó mediante una convocatoria; empero, Ramírez destacó que "la base del grupo estuvo constituida por los miembros de una agrupación folclórica de larga data en nuestra provincia, la Agrupación Folclórica Carlos Passarelli", dirigida por el mismo Ramírez, "que desde el año 1985 realizaba presentaciones". Fue por este rol previo y por "los años de trayectoria dentro de la cultura formoseña" que las autoridades provinciales resolvieron designarlo coordinador general del ballet. Como nos mencionara, el objetivo del ballet es:

fomentar la regionalización de las danzas a través de cuadros costumbristas. En éstos, se pone especial énfasis en la reivindicación de personajes destacados del imaginario colectivo de la sociedad formoseña [...] Tampoco escapan de nuestro repertorio hechos históricos nacionales como las invasiones inglesas y la fundación de la provincia de Formosa.

Una de las prioridades del ballet es el festival de Cosquín, en el cual ha participado desde 2006 de manera ininterrumpida como miembro de la delegación oficial formoseña. Respecto a la definición de lo que se presentará, Ramírez señaló que son las autoridades provinciales quienes determinan el presupuesto, por lo que el rol de éstas es fundamental al momento de definir el

"tema" que el ballet presentará en cada festival. Nos centraremos aquí en la actuación de 2011 de la obra "Formosa, puerta norte a mi Argentina", que puso por primera vez en escena motivos que remitían a los indígenas de la provincia. Cabe destacar que cuando Ramírez indicó que en obras anteriores se representaron "mitos y leyendas tradicionales de nuestro pueblo", se refería exclusivamente a tradiciones criollas paraguayas que, su vez, abrevan en las de los indígenas guaraníes. En la actualidad, gran parte de la población criolla "blanca" de Formosa, incluido su gobernador, es originaria de Paraguay, por lo que la presencia de tradiciones de ese país suele ser hegemónica en las políticas culturales oficiales de la provincia. Por último, en relación con la invisibilización de los indígenas, vale la pena considerar que así como los bailarines del ballet son criollos blancos, lo mismo sucede con la mayoría de los músicos convocados para Cosquín. Si bien un total de cuatro indígenas tobas ha participado de forma alternativa en el coro que dirige José Irala y que suele acompañar estas presentaciones oficiales, sólo en 2007 la cantante toba Ema Cuañerí intervino como solista, ejecutando unas cuantas canciones.

En suma, esta declinante convocatoria de indígenas para participar en eventos culturales da cuenta de su progresiva exclusión de los escenarios, en la representación de una provincia que se arroga "multicultural". Esta exclusión suele ser interpretada por algunos tobas como "castigo" por la creciente escalada de los conflictos entre el gobierno formoseño y ciertos líderes tobas, como Félix Díaz.

Recreando al indígena en "Formosa, puerta norte a mi Argentina"

El sábado 22 de enero de 2011, a la 1:45 de la madrugada, la delegación formoseña actuó en el escenario mayor del festival de Cosquín.⁵ La presentadora la introdujo diciendo que traía: "todos sus artistas, esta conjunción de los pueblos originarios, del criollo y del gringo que forjaron aquella tierra en el rincón del litoral pegadito al Paraguay..."

Luego, presentó a los artistas que conforman la delegación, "bajo la dirección musical de Pablo Irala":⁶ el grupo Esencia, Luna Payesera, Lázaro Caballero Moreno. A continuación, otro locutor, con voz penetrante, anunció:

¿Cómo están para dibujar el horizonte de todas las canciones criollas...? Formosa, tierra de mitos y leyendas, joven provincia poseedora de un potencial creativo y generadora de cultura que la proyecta hacia un futuro de expansión y crecimiento. Tierra que con el esfuerzo de su gente se constituye hoy en la tierra de dignidad, trabajo e igualdad, lugar de encuentro de las tres culturas más importantes de la América morena, muestra de ello es la presencia de los pueblos qom, wichi y pilagá.

Al finalizar estas palabras, comenzó la música y la danza. La obra duró 15 minutos, conformada por seis canciones-escenas, entre las cuales el locutor introdujo otros dos discursos y la despedida. Sólo en la primera escena aparecían referencias a los pueblos indígenas, y, salvo ésta, las otras cinco fueron acompañadas con el título de las canciones que se iban ejecutando, en la pantalla de la televisión pública, todos géneros pertenecientes al repertorio folclórico nacional hegemónico (Vega, 1944). Asimismo, en el fondo del escenario se proyectaban videos filmados en la provincia, comenzando en la primera escena con imágenes de ríos, bañados, lagunas y pescadores en canoas, así como unos pocos indígenas, hasta llegar en los últimos temas a estampas de la ciudad capital que destacaban el dinamismo de la vida urbana.

Nos enfocaremos aquí en la primera escena, pues las siguientes reprodujeron las formas coreográficas y musicales tradicionales de cada género. En ella, la música se asemejaba a las coplas o bagualas de la zona andina del noroeste argentino (vinculadas a su vez a las tradiciones indígenas collas), la cantante se acompañaba de un sonajero de pezuñas de vaca y el resto de los músicos tocaba instrumentos que no son propios de este género sino del jazz y del rock, como la batería, la guitarra y el bajo eléctrico, que reforzaban el ritmo con sonidos graves durante toda la canción. Al inicio se sumaban unas breves notas más agudas con acordeón y armónica, y luego, a partir de la tercera estrofa y hasta el final, violín y guitarra. La estructura de la canción consistía en cuatro estrofas y estribillo, ejecutadas por voces femeninas y masculinas en canon.

La referencia a los indígenas de la región chaqueña emergía fundamentalmente del vestuario de las cuatro parejas centrales de bailarines. Su imagen corporal reproducía ciertos íconos del exotismo, como el torso descubierto del hombre, los atuendos de plumas y unas faldas confeccionadas de manera artesanal con fibra de chaguar -un tejido propio de los wichis-, mientras que las mujeres lucían esa misma falda junto con una blusa blanca ceñida al cuerpo (similar a una malla de danza). Una de las parejas se distinguía de las demás, con el papel principal y un atuendo diferente: el hombre llevaba una lanza y un chaleco con plumas, y la bailarina, un vestido largo ajustado al torso, en color verde brillante. Al comienzo de la canción, estas parejas ocupaban el lugar central, y rápido se acercaban por los laterales otros dos conjuntos de bailarines, de cuatro parejas cada uno, con vestimentas criollas tradicionales, usualmente utilizadas en el folclore: las mujeres con faldas o vestidos largos y los hombres con bombachas de campo, sombreros y pañuelos al cuello ([foto 1](#)).

En términos generales, el estilo de movimiento correspondía a un tipo de danza folclórica muy estilizada, que se combina con posturas (en especial del torso), movimientos de brazos y pies (por ejemplo, estiramientos en punta) que remiten a las técnicas de la danza clásica y moderna de origen europeo. Por momentos, los varones que representaban indígenas realizaban también saltos con el torso encorvado y parecían imitar cierto estereotipo indígena más cercano a las imágenes mediáticas que a las tradiciones dancísticas chaqueñas, las cuales se caracterizan por pequeños pasos semisaltados (Ruiz y Citro, 2002; Citro y Cerletti, 2009).

A continuación, reproducimos los principales párrafos de la canción junto con los movimientos y variaciones musicales más significativos que los acompañaban, los cuales por momentos parecían intentar reforzar los sentidos discursivos, apelando a vínculos icónicos. Por ejemplo, mientras uno de los primeros versos del canto aludía a la mezcla de "la sangre del indio con la de ultramar", todas las parejas se congregaban en una ronda sosteniendo una misma tela. En la segunda estrofa, "soy tu alma mestiza, maizal y trival, llanto solidario para consolar", los bailarines se entrecruzaban unos con otros y se unían en abrazos en parejas, remitiendo al gesto de consuelo. Luego, en el primer estribillo se repetía la palabra toba *tonolek*, un pájaro y personaje mítico, allí todos los bailarines efectuaban al mismo tiempo movimientos compartidos como vaivenes, giros y brazos en alto ([foto 2](#)).

Ya en la cuarta estrofa, que se refería a la bebida y comida regionales compartidas -"Vino compañero, chipaco y chipa, soy de los que pueden también marginar"-, las parejas bailaban juntas. El segundo y final estribillo repetía la palabra "gualamba va", término con el que se conoció a la región chaqueña en la época colonial, entonces los bailarines, levantando sus brazos, iban rodeando a aquel que representaba al indígena de la lanza y lo suben, mientras este último, con los brazos arriba, sostiene dos canastas con frutos. Desde la tercera estrofa y hasta este final, en la música se aprecia una creciente presencia melódica a través del sonido agudo

del violín y la guitarra, así como de la variación de las voces. De este modo, la elevación de la altura de los sonidos y de los movimientos reforzaría el sentido espiritual-religioso de esta escena que asemeja un rito de alabanza o agradecimiento.

Estrategias oficiales y tácticas indígenas en un escenario nacional

En la obra descrita, al introducirse esta escena que remite al indígena entremezclado con el criollo, se aprecia una vez más la estrategia de la política cultural del gobierno formoseño para recrear un imaginario identitario provincial multicultural en un espacio de alta visibilidad nacional, como Cosquín. Al principio, el locutor enuncia los nombres de los pueblos originarios de la región (wichi, qom y pilagá), a diferencia de los recursos generalizadores e invisibilizadores en los documentos oficiales. Desde el comienzo de la obra, los que aparecen ocupando el espacio central del escenario son los bailarines vestidos con los atuendos artesanales wichi, uno de los tejidos regionales más difundidos comercialmente y que se ha convertido en un índice que remite a los indígenas chaqueños. Sin embargo, el efecto de alta visibilidad de lo indígena que produce esta imagen corporal inicial, junto con la apelación discursiva específica a los indígenas de la provincia, no tendrá correlato con las sonoridades y movimientos que le siguen, porque en la música se hibridan las ya mencionadas sonoridades electrónicas con la copla y porque, además, este género asociado a las tradiciones collas del noroeste argentino es el único con raíces indígenas que ha formado parte del repertorio folclórico hegemónico de Argentina (Vega, 1944), y desde los años ochenta es objeto de diversas fusiones musicales. Por ende, las sonoridades indígenas que se convocan son aquellas que ya fueron difundidas y legitimadas en el folclore argentino, pero no existe referencia alguna a las estructuras melorítmicas de la música indígena de la región chaqueña, ni tampoco se hacen presentes sus *performers*. Asimismo, vimos cómo en la danza se hibridan movimientos del folclore con aquéllos provenientes de las danzas de escena europea, clásica y contemporánea, los cuales suelen aparecer cada vez que se pretende estilizar y profesionalizar un tipo de danza popular y, como nos decía Ramírez, lograr "un muy buen nivel artístico".

Entonces, esta pretendida visibilidad indígena apela muy poco a los indígenas formoseños reales y su patrimonio musical y dancístico, y más aquel "hiperreal" que, como señala Ramos (1998), destaca ciertos rasgos altamente visibles que se convierten en índices de una otredad exotizante. Tal es el caso de los referidos torsos desnudos, plumas y lanzas que rara vez se observan hoy entre los indígenas de la zona. Nos interesa destacar la asociación de esta escena con la "naturaleza" en las imágenes de video que se proyectaban, y con cierta ritualidad o espiritualidad, en el discurso inicial del locutor que menciona a Formosa como "tierra de mitos y leyendas" y en la figura coreográfica final de la alabanza. Cabe destacar que este tipo de apelaciones al vínculo con la naturaleza y la espiritualidad indígena son contenidos que se avienen con las tendencias contemporáneas del movimiento new age o de la nueva era (Gutiérrez Zúñiga, 2008). Por último, el hecho de que los indígenas aparezcan en la primera escena y luego desaparezcan de la obra es también una manera de exotizarlos, asociándolos con un pasado vinculado de modo exclusivo con la naturaleza y lo mítico-ritual, y negando toda visibilidad de sus condiciones de existencia actuales.

Quizá la única nota disruptiva en esta construcción imaginaria de lo indígena en el ser multicultural ocurre hacia el final, cuando, con timidez, la voz cantante interpela al público sobre su potencial marginalidad, al enunciar: "soy de los que pueden también marginar...".

Pocos días después se presentó Bruno Arias, un joven cantautor de la provincia de Jujuy, que invitó al líder toba Félix Díaz al escenario.² Durante el primer tema, "Caminantes", se proyectaron imágenes de Díaz y su grupo, incluyendo fotografías del bloqueo que realizaron en Formosa y de la represión sufrida por parte de la policía provincial, su campamento en la ciudad de Buenos Aires (que se estaba efectuando en ese mismo momento), así como de las sucesivas marchas y protestas. Entre estas imágenes podían leerse las siguientes frases: "Formosa, Pueblo Qom, Comunidad Navogoh, La Primavera, Usurpación de la tierra y territorio a los Pueblos Originarios, Despojo, El desmonte, La soja daña la tierra, Asamblea-Corte de Ruta Nacional 86, A este indio hay que matarlo" ([foto 3](#)).⁸

Al finalizar el tema, Arias se dirigió al público:

Hemos comenzado con este homenaje a los pueblos originarios, y bueno, esto es una de las tantas luchas que hay por nuestro origen, por nuestra cultura... A mí me ha emocionado mucho que Cosquín haya puesto los colores de la *wiphala*, que son los colores de los pueblos originarios, de una América más integrada, más unida. Vamos a invitar a los protagonistas de este video en nombre de su comunidad qom La Primavera de Formosa que están pasando por un mal momento. Y este tema está dedicado a todos los hermanos y toda la gente que luchan. Vamos a invitar a Félix Díaz y su familia que ha venido especialmente a acompañarnos en este Cosquín, por favor, Félix, salude acá.

Díaz, acompañado de su mujer y otros "hermanos tobas", dijo al público: "Muy buenas noches, argentinos, Formosa, estamos agradecidos de poder estar con ustedes", y le devolvió el micrófono a Arias, que continuó con su espectáculo. A la mitad del segundo tema, "Coya en la ciudad", Díaz tomó nuevamente el micrófono y pidió: "Justicia para los pueblos originarios de Argentina [...] Basta de despojo, basta de desalojo para los pueblos originarios de Argentina" ([foto 4](#)).

Al tratarse de un festival artístico, la intervención de Díaz en el escenario quedó subordinada a la del cantante que le ofrecía su micrófono. No obstante, a pesar de la brevedad de estos discursos, las imágenes proyectadas permitieron presentar un testimonio de aquel "mal momento" que, como decía Arias, estaban viviendo los tobas. Asimismo, estas evidencias visuales parecían reforzadas por la imagen corporal de Díaz, quien llevaba su larga cabellera con una vincha artesanal, y en su cuello un collar tradicional toba, recreando así ciertos diacríticos de los antiguos caciques. Vestía también pantalón gris y una remera blanca con la leyenda "Orgullo Qom", y a manera de capa colgaba de sus hombros una bandera de *wiphala*, característica de los indígenas de la región andina. De este modo, su imagen corporal híbrida se acercaba parcialmente a aquel indio "hiperreal" que antes definimos con Ramos (1998), en tanto el pelo largo, la vincha y los collares lo alejan de la imagen habitual de otros líderes tobas contemporáneos, y lo acercan a los del pasado, mientras que los símbolos tomados de otros grupos indígenas, como la *wiphala*, lo vinculan con las luchas políticas panindígenas de distintos pueblos originarios latinoamericanos.

Conclusiones

En la obra del ballet folclórico se advierte la estrategia político-cultural de los últimos años del gobierno formoseño para intentar reelaborar los imaginarios identitarios de la provincia, incluyendo el componente indígena como parte de su concepción multicultural. En el marco del multiculturalismo en cuanto ideología hegemónica global de los Estados-nación, la provincia

adopta y resignifica estos índices de multiculturalidad, promocionando productos culturales que traslucen un constructo ideológico de armoniosa convivencia entre indígenas, criollos y migrantes. Autores como Žižek (1998), Segato (1999) o Grüner (2002) alertaron ya sobre las tensiones involucradas en ciertos usos ideológicos del multiculturalismo, pues muchas veces la celebración de la multiplicidad convive con identidades culturales que aún son concebidas como relativamente "cerradas", "depuradas de ambigüedades" y fieles a los "orígenes", en un contexto en el que, de manera paradójica, se aceleran las transformaciones culturales, las prácticas de hibridación, mestizaje y los intercambios transnacionales. Asimismo, para Žižek (1998: 139), la ideología multiculturalista no llegaría a quebrantar la "universalidad concreta" del Estado-nación, tan estrechamente ligada a la "máquina globalizante y anónima" del capitalismo, por tanto, éste se constituye en un hecho ineluctable, masivo y homogeneizador, dentro del cual el multiculturalismo promovería la coexistencia híbrida y mutuamente intraducible de diversos "modos de vida" culturales, sin que por eso desaparezcan las situaciones de desigualdad y marginalidad, como sucede en el caso aquí analizado. Por eso, según sostiene Ramos (2004: 27), frente al multiculturalismo, el Estado muchas veces sigue operando como el principal agente integracionista, constituyendo la "ficción homogeneizadora" de una fusión social que disolvería la etnicidad en un categoría homogéna; así, para el caso brasileño que la autora examina, pero también para otros Estados latinoamericanos que atraviesan tensiones y conflictos con sus grupos indígenas, podría decirse que "en el imaginario nacional un buen indio es un indio remoto, ya sea en términos de tiempo o de espacio" (Ramos, 2004: 8).

En términos estéticos, las estrategias de promoción del multiculturalismo por lo común devienen performances musicales y dancísticas que apelan a múltiples marcas, creando productos culturales híbridos. Consideramos que en estos procesos de hibridación pueden advertirse dos grandes tendencias, que atraviesan el caso estudiado pero además muchas de las transformaciones de las músicas y danzas de estos y otros pueblos indígenas.⁹

Por un lado, ciertos cambios parecen estar destinados a acercar estas expresiones a las sensibilidades estéticas de las nuevas audiencias que las consumen. De ahí, según vimos, el recurso a ciertas hibridaciones con géneros populares más difundidos, como el folclore o las sonoridades del rock, la tendencia a la espectacularización -por ejemplo, de expresiones cuyos fines eran antes rituales-, o la transformación de antiguas significaciones y finalidades rituales en nuevas "espiritualidades" más acordes con las tendencias new age. Asimismo, en estos procesos se suelen invisibilizar aquellos elementos que confrontarían las sensibilidades hegemónicas, por ejemplo, evaluando que podrían ser percibidos como "aburridos" o demasiado "tradicionales". Tal es lo que aparentemente acontece en el ballet con la total ausencia de estructuras musicales y coreográficas de los indígenas de la región.

Por otro lado, dentro de esta hibridez, algunas reelaboraciones parecen estar destinadas a visibilizar índices que marcarían la otredad o exotismo de estas expresiones, remarcando su carácter "originario" o "ancestral", constituyéndolas en objetos legítimos para las políticas culturales y patrimoniales globales, y/o para las necesidades de entretenimiento de las audiencias urbanas. En este sentido, De Carvalho (2003: 16) advirtió que "hay una especie de tedio constitutivo en los consumidores de los países ricos, los cuales necesitan en cada momento canibalizar tradiciones culturales de cualquier parte del mundo para mantener una sensación de vitalidad en su cotidiano desacralizado por el orden del capital". En el caso analizado, la construcción de la imagen corporal de los bailarines que representaban a los indígenas y las apelaciones a su supuesta ritualidad son ejemplos de este tipo de fetichizaciones exotizantes.

Empero, en la configuración de la imagen corporal de Félix Díaz advertimos también cómo los mismos indígenas pueden intervenir activamente en esta "instrumentación del exotismo" (Ramos, 1998), y utilizar de forma táctica estas esencializaciones para dar visibilidad y nuevos sentidos a sus luchas políticas.

En suma, en el festival de Cosquín de 2011 pudimos apreciar cómo en un mismo escenario nacional se pusieron de manifiesto las estrategias oficiales del gobierno formoseño para mostrar un pretendido multiculturalismo que hibrida y subsume a los indígenas a un pasado mítico y natural estilizado, y las tácticas de los nuevos líderes tobas como Félix Díaz, que hoy apelan a discursos e imágenes testimoniales y a una imagen corporal híbrida, para dar a conocer las problemáticas y las luchas de su pueblo en diversos espacios públicos.

Finalmente, a partir de este estudio, nos interesó destacar asimismo los aportes que la investigación antropológica de la música, la danza y, en general, las corporalidades, proveen para el abordaje de las políticas culturales y su papel en la reelaboración y legitimación de imaginarios identitarios, en el contexto de las complejas y a menudo conflictivas relaciones entre los grupos indígenas, los Estados nacionales y provinciales y los diferentes sectores de la sociedad mayor.

Bibliografía

Anderson, Benedict 1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 320 pp. [[Links](#)]

Barth, Fredrik 1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, FCE, México, 205 pp. [[Links](#)]

Bartolomé, Miguel A. 1987 "Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América latina", en *Suplemento Antropológico*, vol. XXII, núm. 2, pp. 12-14. [[Links](#)]

Bayardo, Rubens 2008 "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas", en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1, pp. 17-29. [[Links](#)]

Bhabha, Homi 2002 *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 308 pp. [[Links](#)]

Braunstein, José 1983 *Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 140 pp. [[Links](#)]

Briones, Claudia y Morita Carrasco 1996 *La tierra que nos quitaron*, The International Work Group for Indigenous Affairs, Buenos Aires, 296 pp. [[Links](#)]

Cardin, Lorena 2013 "La comunidad qom Paotae Napoqna Navogoh (La Primavera) y el proceso de lucha por la restitución de su territorio", ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología de la UBA, Buenos Aires. [[Links](#)]

Carvalho, José Jorge de 2003 "La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas", en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 7 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705>> [20 de diciembre de 2014] [[Links](#)].

Citro, Silvia 1997 "Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock", tesis de licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas-Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 230 pp. [[Links](#)]

----- 2003 "Entre ser evangelio y ser aborigen: hegemonía y resistencia entre los tobas", en *Revista Mundo de Antes*, vol. 3, pp. 163-181. [[Links](#)]

----- 2009 *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Biblos, Buenos Aires, 351 pp. [[Links](#)]

----- 2012 *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Biblos, Buenos Aires, 344 pp. [[Links](#)]

Citro, Silvia y Adriana Cerletti 2009 "'Aboriginal Dances Were Always in Rings...' Music and Dance as a Sign of Identity in the Argentine Chaco", en *Yearbook for Traditional Music*, núm. 41, pp. 138-165. [[Links](#)]

Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero 2012 "'Es un ejemplo no solamente para los de su raza qom sino para toda la juventud formoseña'. El patrimonio cultural inmaterial y la controvertida política formoseña", en *Runa*, vol. XXXIII, núm. 2, pp. 157-174. [[Links](#)]

----- En prensa "Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización", en *Le Journal de la Société des Américanistes*.

Escárgaza, Fabíola 2004 "La emergencia indígena contra el noeliberalismo", en *Política y Cultura*, núm. 22, pp. 101-121. [[Links](#)]

García Canclini, Néstor 1987 *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México. [[Links](#)]

Gordillo, Gastón 2006 *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*, Prometeo, Buenos Aires, 320 pp. [[Links](#)]

Grüner, Eduardo 2002 *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Norma, Buenos Aires. [[Links](#)]

Gutiérrez Zúñiga, Cristina 2008 "La danza neotradicional como oferta espiritual en la estantería exotérica new age", en Kali Argyriadis et al. (dirs.), *Raíces en movimiento: Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, pp. 363-392. [[Links](#)]

INDEC 2010 *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*, Instituto Nacional de Estadística y Censos, Buenos Aires <<http://www.censo2010.indec.gov.ar/>> [2 de diciembre de 2014] [[Links](#)].

Iñigo Carrera, Valeria 2006-2007 "Apuntes para pensar el clientelismo entre los tobas del este formoseño: en torno a programas sociales de empleo y sujetos políticos colectivos", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, núm. 21, pp. 91-100. [[Links](#)]

Lacarrieu, Mónica 2000 "Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización", en *Seminario de Nuevos Retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la Globalización*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 6-9. [[Links](#)]

Laclau, Ernesto 1996 *Emancipación y diferencia*, Ariel, Buenos Aires, 214 pp. [[Links](#)]

Mendoza, Zoila 1999 "Genuine But Marginal: Exploring and Reworking Social Contradictions Through Ritual Dance Performance", en *Journal of Latin American Anthropology*, vol. 3, núm. 2, pp. 86-117. [[Links](#)]

Ochoa Gautier, Ana María 2002 "Políticas culturales, academia y sociedad", en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Centro de Estudios en Ciudadanía, Estado y Asuntos Políticos/FACES/ Universidad Central de Venezuela, Caracas, pp. 213-224. [[Links](#)]

Ramos, Alcida 1998 *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*, Wisconsin University Press, Madison, 130 pp. [[Links](#)]

----- 2004 "Los dilemas del pluralismo brasileiro", en *Revista Maguaré*, núm. 18, pp. 7-32. [[Links](#)]

Reed, Susan 1998 "The Poetics and Politics of Dance", en *Annual Review Anthropology*, núm. 27, pp. 503-532. [[Links](#)]

Ruiz, Irma y Silvia Citro 2002 "Toba", en *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 10 vols., pp. 308-315. [[Links](#)]

Savigliano, Marta 1993-1994 "Malevos llorones y percantas retobadas: El tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. XIX. [[Links](#)]

----- 1995 *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview Press, Boulder, 289 pp. [[Links](#)]

Segato, Rita 1999 "Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global", en *Anuario Antropológico*, núm. 97, pp. 161-196. [[Links](#)]

Vega, Carlos 1944 *Panorama de la música popular argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*, Losada, Buenos Aires, 361 pp. [[Links](#)]

Vivaldi, Ana 2008 "*Un indio tiene que pagar*". *Violencia y disputas en la construcción de subjetividades indígenas*, Calacs, Vancouver. [[Links](#)]

Williams, Drid 1991 *Ten Lectures on Theories of the Dance*, Scarecrow, Metuchen, 303 pp. [[Links](#)]

Wright, Pablo 2008 *Ser-en-el-sueño. Crónicas de historia y vida toba*, Biblos, Buenos Aires, 276 pp. [[Links](#)]

Yúdice, George 2002 *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 480 pp. [[Links](#)]

Žižek, Slavoj 1998 "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, pp. 137-188. [[Links](#)]

Notas

¹ Si bien el carácter imaginario de las comunidades ya fue destacado por Anderson (1993), retomando a Laclau (1996), quien a su vez retoma a Lacan, nos interesa enfatizar cómo estas identidades imaginadas operan a la manera de "significantes vacíos", pues son objeto de disputas entre los distintos grupos que intentan "llenarlos" de un determinado significado y así hegemonizarlo (Citro, 2009).

² Formosa forma parte del Gran Chaco, una de las principales regiones geográficas de Sudamérica, enclave de resistencia a la colonización española y a la instalación de misiones hasta fines del siglo XIX.

³ <<http://www.youtube.com/watch?v=NhJP2nF7FUk>> [10 de marzo de 2011].

⁴ UNICEF InfoArgentina <http://infoargentina.unicef.org.ar/galeria_dev/index.html> [2 de diciembre de 2014].

⁵ Video disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=Bvd9lbbkwBU>> [10 de marzo de 2012].

⁶ Pablo Irala es hermano de José Irala, director del coro provincial; el rol de esta familia es fundamental en todos los emprendimientos musicales de la provincia (Citro y Torres Agüero, 2012).

⁷ Video disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=FVdklr8Xa7A>> [10 de marzo de 2012].

⁸ En 2010, en el bloqueo mencionado, un comisario de la policía formoseña le gritó esa frase a un líder toba y desafortunadamente se produjo luego la muerte de un manifestante toba y de un policía criollo, según conferencia de prensa de Félix Díaz (1º de diciembre de 2010, Buenos Aires, video disponible en <<http://www.vimeo.com/21388391?ab>> [10 de marzo de 2012]).

⁹ En otro trabajo (Citro y Torres Agüero, en prensa) constatamos tendencias similares en el análisis del primer CD de música toba financiado por la Subsecretaría de Cultura provincial.

Fuente: CITRO, Silvia y TORRES AGÜERO, Soledad. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. Alteridades [online]. 2015, vol.25, n.50 [citado 2017-08-07], pp.117-128. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172015000200010&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0188-7017.