

El Coro Chelaalapí: Un “bolsón aislado” de música “tradicional” toba¹

Elisabeth ROIG
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

A Ramón Plaza

1. Introducción. Antecedentes

En 1988 presencié por primera vez una actuación del Coro toba Chelaalapí, en el marco de la V Feria Regional del Libro, en Alvear, Provincia de Corrientes. Me llamó la atención el contraste entre la existencia de este Coro² y la masiva conversión de la etnia toba a la religión pentecostal, que ha traído aparejados cambios musicales importantes, debido a la adopción de repertorios evangélicos. Los extremos contrastantes eran, por un lado, un grupo que mantenía la “tradición musical”, la cual aparecía ante mí—y ante muchos—como una expresión cultural “auténtica”, y por otro, una mayoría de indígenas resignados a la imposición evangelizadora, que acusaban pérdida de su bagaje musical. Se percibía un comportamiento de defensa y asunción de un patrimonio por parte de los integrantes del Coro, y uno de rechazo, de negación del mismo, por parte de los evangélicos.

Esta idea quedó rondando en mi mente durante algún tiempo, hasta que pude penetrar en el mundo toba evangélico y relativizar tales “pérdidas”, ante la evidencia de un patrimonio musical sincrético que implica un proceso de resemantización y de recreación de la música impuesta por la evangelización (Roig 1990).

Es importante tomar en cuenta que nos referimos en todo momento a manifestaciones musicales tobas de grupos de hábitat urbano (Buenos Aires y Resistencia), en donde se han centrado los trabajos de campo.

2. Objetivos

2.1. General

El nudo problemático que me interesa es cómo se articula la coexistencia de ambos tipos de manifestaciones musicales, la del Coro y la toba evangélica, en relación con su anterior tradición musical, y desde el sentido que adquieren en su decodificación por parte de diversos sujetos sociales que las reciben.

¹ Agradezco especialmente a Zunilda Méndez, Rosalía Patricio, Rito Largo, Ignacio Mansilla, Mario Moral, Oscar Oliva, Juan Recio, Amancio Sánchez y Gregorio Segundo (ejecutante de nwiké), integrantes del Coro, quienes se brindaron abiertamente para la consecución de este trabajo. Igualmente a Ernesto Delfino.

² Además del coro toba Chelaalapí, hay antecedentes de otro coro toba, el Virí Nolká que, bajo el asesoramiento del Prof. Raúl Cerutti (Resistencia), se abocó a la música indígena chaqueña, abarcando manifestaciones de varias etnias. Este coro, hoy inexistente, grabó un disco larga duración para el sello Qualiton en la década del '60.

2.2. Específicos

En esta etapa me planteé los siguientes objetivos:

2.2.1. Conocer la historia del Coro y de sus integrantes.

2.2.2. Indagar sobre la procedencia musical del repertorio del coro y la temática de los cantos.

2.2.3. Registrar los instrumentos sonoros utilizados. Compararlos con los de uso tradicional, en particular respecto a sus funciones.

2.2.4. Lograr una aproximación a la significación de las manifestaciones musicales del Coro para sus propios integrantes, para la comunidad toba evangélica, y para el público habitual, no indígena.

2.2.5. Establecer comparaciones entre la música de este coro y la toba evangélica como mensajes en un proceso de comunicación.

3. Método y técnicas de trabajo

Para este trabajo recurrí a diversas fuentes sonoras (grabaciones personales, 1990 y del Instituto Nacional de Musicología, 1986); a información cualitativa obtenida a través de entrevistas en profundidad e historias de vida con los integrantes del Coro; a observaciones directas tanto del Coro en situación de espectáculo (Alvear 1988 y Resistencia 1990), como de ensayo (casa de Zunilda Méndez, Barrio Toba, Resistencia, 1990). Se efectuaron además contactos oficiales (Secretaría de Cultura, Casa de la provincia del Chaco), con especialistas chaqueños (el historiador R. Miranda Borelli, y el coleccionista de arte indígena Yiyo Bogado), y con un ex-integrante fundador del Coro, hoy pastor evangélico (Ernesto Delfino).

4. Resultados

4.1. El Coro toba Chelaalapí: presente e historia

El coro fue creado en 1962 por iniciativa de la Sra Inés Márquez, entonces jefa de la Cruz Roja en el Barrio Toba de Resistencia, quien lo acompañó permanentemente hasta su fallecimiento en 1978. La Sra. Márquez, desde su cosmovisión católica, se habría propuesto de este modo contribuir al mantenimiento de la cultura indígena tradicional, “afectada” por las prácticas evangélicas.

El nombre *Chelaalapí*, que significa “bandada de zorzales”,³ fue elegido por la creadora del conjunto y luego traducido al toba.

Actualmente está conformado por nueve integrantes (siete hombres y dos mujeres), todos mayores de 40 años (varios de 50 y más), que viven en el Barrio Toba (*Nam Qom*) de Resistencia y proceden en su mayoría de Las Palmas y Pampa del Indio, Provincia del Chaco. Tres de ellos integran el Coro desde su formación; los restantes ingresaron durante la misma década del '60, es decir, hace más de 20 años. La paulatina e inevitable disminución de integrantes (de 16 en 1962 a 9 en 1990) preocupa a sus miembros, quienes la atribuyen en parte a la migración a la que se ven sometidos para obtener trabajos y a la dificultad de integrar gente joven que los suceda.

³ Del toba *chelaala* o *chilaala*: zorzal. Buckwalter (1980) consigna *chilaala*. Los miembros del coro pronuncian claramente *chelaala*.

Se trata de un coro oficializado por decreto de la Cámara de Diputados de la Provincia (Ley 3.322, del 25 de noviembre de 1987), que depende de la Secretaría de Cultura del Chaco. Fue reconocido—25 años después de su creación—con el objetivo de “difundir este trascendental elemento de cultura toba”.⁴ A tal efecto, se crearon siete cargos temporarios (por contrato) en la Secretaría, en los que en 1990 se desempeñaban cumpliendo funciones de auxiliares de limpieza y otros servicios en diversas dependencias oficiales.⁵ La situación de no hallarse contratados como músicos era sentida por ellos como una prueba de la desvalorización de su música y de su etnia, e interpretaban las contrataciones como el medio para retenerlos en la ciudad, evitando migraciones laborales al campo. Así ellos están disponibles para presentaciones locales y viajes.

El grupo actúa en sitios predeterminados por la Secretaría de Cultura: festivales (Cosquín), fiestas de la música, ferias, colegios, actos oficiales conmemorativos (12 de octubre, día del Indígena Americano, Fiesta de la Tradición, etc.) dentro y fuera de su provincia.

Habitualmente, aunque no exclusivamente, canta para público no indígena. De allí la importancia adjudicada a la lectura de textos introductorios—que fueron redactados por Inés Márquez⁶—sobre la temática de los cantos, la mayoría de ellos referidos a la naturaleza (viento, animales, plantas de la región). La información proporcionada por estos textos, que constituyen un elemento del espectáculo, se torna imprescindible para posibilitar al receptor la comprensión de una cultura por él poco o nada conocida.

El Coro presenta rasgos de profesionalismo que ponen en evidencia un modelo occidental. Algunos fueron establecidos por la propia fundadora, como el uso de uniforme (pollera o pantalón azul, camisa blanca), y la designación de un “director” (Amancio Sánchez), que en realidad no cumple funciones musicales, sino de traductor. El es quien presenta el espectáculo, leyendo los títulos y textos explicativos de los cantos. También se observa una adaptación al uso del escenario, en donde se distribuyen en semicírculo, ocupando cada integrante un lugar predeterminado. El ejecutante del *nwiké*, que se ubica en el centro mismo del grupo, es quien dirige musicalmente el conjunto (“guía”, “canchero”, “el que levanta el canto”). Esta función, que ya existía dentro de la música chaqueña tradicional—tal como ha sido documentado por Irma Ruiz—es cumplida habitualmente por Gregorio Segundo, y eventualmente por Mario Moral.

⁴ Secretaría General de la Gobernación de la Provincia del Chaco (1987). *Boletín Oficial* 7 - XII, Art. 3º, inciso C. Resistencia (Chaco).

⁵ En marzo de 1990, Rito Largo y Mario Moral eran ordenanzas en el Centro Cultural Leopoldo Marechal; Ignacio Mansilla ocupaba el mismo cargo en el Museo de Ciencias Naturales, y Oscar Oliva en el Museo de Bellas Artes; Zunilda Méndez realizaba servicios de limpieza en las dependencias de la Secretaría; Rosalía Patricio y Juan Recio, idénticas actividades en el Departamento técnico de la Secretaría; y Gregorio Segundo, en el Departamento de Riego de la Municipalidad.

⁶ A modo de ejemplo, transcribo el texto explicativo de la canción *Chaiquillae* (la palmera): “Es una de amor. Algo así como una marcha nupcial. Las cañas del Chaco eran inmensas. En el verano suele haber sequías largas. Atravesar una cañada seca en los ardientes días estivales es peligroso y triste. Al salir de la cañada siempre se encuentran palmeras cuya sombra se proyecta a lo lejos. Los caminantes se detienen en esa sombra que la palmera envía, movida por el viento, chik, chik, y no quiere proseguir su camino. Es tan agradable el fresquito... Y así es el amor; cuando por los senderos de la vida se encuentra al ser amado ya no se le quiere abandonar. Por estas analogías, *Chaiquillae* es una canción nupcial”.

El repertorio que se presenta es de carácter tradicional no shamánico: cantos para *katakí* (tambor sentado) y toques de *nwiké*, algunos coralizados, que constituyen expresiones pertenecientes al ámbito del entretenimiento, y una canción de cuna. La exclusión de las manifestaciones musicales del ámbito sagrado pone de manifiesto que pese al presunto abandono de las prácticas shamánicas, los miembros del coro no conciben la utilización de esos cantos fuera del ámbito que les es propio. Tal como documentara Irma Ruiz (1978-79) éstos eran adquiridos por el shamán durante su iniciación, privativos de cada uno de ellos, y dotados de poderes específicos.

La función del Coro es, en el sentir de sus integrantes, “no olvidar la música de los abuelos” (Zunilda Méndez, 1990), mantener la memoria de una tradición que se está convirtiendo en pasado. El mecanismo de selección de los cantos y toques instrumentales ha sido la recordación de la música de los antepasados, en base a la contribución de los integrantes que poseen una mayor memoria musical. La Secretaría no interviene en la determinación del repertorio. Cantan exclusivamente en lengua toba, a diferencia de lo que sucede con los cantos tobas pentecostales, en los que, si bien se observan cantos en su idioma, predomina el uso del castellano.

La mayor parte de los cantos son interpretados en forma monofónica (continuando en esto la línea de su música tradicional); algunos son ejecutados a dos voces. El canto es acompañado con instrumentos sonoros, aunque algunos—de raigambre evangélica, con letra traducida al toba—se realizan *a capella*, denominación utilizada por los mismos músicos tobas.

Los arreglos son de propia elaboración, tanto en lo que hace a la textura de las voces como a la instrumentación. Entre los miembros de este conjunto se valora especialmente al ejecutante del único instrumento melódico (el *nwiké*), que posee ascendiente sobre los demás (como guía del grupo) para la introducción de modificaciones en el repertorio o en los arreglos.

El Coro utiliza nueve instrumentos sonoros, la mayoría con función de acompañamiento rítmico (pulso y *ostinati*), con excepción del laúd monocorde o *nwiké*. El instrumental completo consta de: cuatro sonajeros de calabaza (que ellos denominan “maraca”), un *Kaá-paaq*⁷, palos de entrechoque (toc-toc), un pandero, un bombo criollo⁸ y un *nwiké*, construido por el mismo ejecutante (Gregorio Segundo).

No se interpretan bailes en las presentaciones; sin embargo, el canto es acompañado de un balanceo permanente de piernas, muy marcado en algunos cantos, y con inflexión del cuerpo. Esto ha hecho creer a algunos observadores que los miembros del coro intentan reproducir el llamado “baile sapo” (*nmí*), lo cual muestra el total desconocimiento de la música de esta cultura.

El Coro ha grabado un disco con el sello ION (Buenos Aires, 1969), el cual, pese a empeñosas búsquedas, no ha sido aún localizado.

⁷ El *Kaá-paaq* observado resulta de la reunión de tres sonajeros de calabaza que se ejecutan simultáneamente, un mate grande y dos pequeños. La utilización de un nombre específico, diferente del otorgado al sonajero de calabaza, plantea la duda acerca de si para estos informantes el *Kaá-paaq* es considerado o no como un instrumento distinto.

⁸ El bombo criollo es percutido sobre el parche superior y únicamente sobre el parche, a veces con los dos palillos, otras con palillos y un sonajero de calabaza.

4.2. Cambios detectados respecto a la tradición musical anterior

Una aproximación al repertorio del Coro permite discriminar cambios respecto de su patrimonio musical anterior (nos referimos al material de archivo del Instituto Nacional de Musicología, que se extiende de 1964 a 1972). Sin intentar un análisis exhaustivo, que no se planteó como parte de este trabajo, se puede afirmar que se mantienen melodías tradicionales, o similares a ellas (la actitud de los músicos no ha sido crear nuevos cantos sino recordar los antiguos), pero aparecen una serie de modificaciones—en absoluto condenables, ya que no existen expresiones musicales ahistóricas—generadas, por un lado, en el contacto con la música evangélica y folklórica criolla, y, por otro, en la necesidad de adecuar esas expresiones al espectáculo.

Los miembros del Coro son conscientes de la mayor parte de estos cambios y los atribuyen a una necesidad de adaptar su música a los gustos de receptores no compenetrados con su cultura, aunque sin duda revelan también cambios en el gusto de los propios músicos.

Lo que resulta novedoso es la introducción de la noción de coro mixto, entendiendo por tal aquél en donde cantan hombres y mujeres (así se trate de cantos monófonos), ya que en su cultura tradicional únicamente se ha documentado canto coral masculino, dentro del contexto de los bailes de jóvenes.⁹

Con respecto a los cantos registrados más antiguamente, se observa en el repertorio una ampliación de la presencia de texto y la asignación de títulos para cada canto, que evidencian un acercamiento al modelo de canción folklórica y evangélica.

4.2.1. Puntos de contacto con la música evangélica

Algunos de los integrantes del Coro han pertenecido a la Iglesia Evangélica Unida (que es toba) o asisten eventualmente a sus servicios, atraídos, entre otros aspectos, por su música (sin duda, la polifonía, en el sentido de canto a varias voces, se erige como modelo prestigioso de canto para ellos). De hecho, los miembros del Coro y los toba evangélicos conviven en un mismo barrio, y comparten una idéntica vida cotidiana.

Detallamos a continuación los indicadores más evidentes de esta influencia:

- ejecución a dos voces de algunos cantos (ejemplo: *Kájá*, [El Carao], o *Aila e Laogo* [La flor del lapacho]).

“Aprendimos a cantar de los evangelios voz más gruesa, voz más fina”.

- incorporación de cantos evangélicos, con letra en lengua toba, provenientes de “antiguos cantos del evangelio”. Estos constituyen una minoría dentro del repertorio total. Se ha detectado tres de ellos dentro de un total de treinta cantos. (ejemplo: *Reunidos*).

⁹ Refiriéndose a las manifestaciones musicales de los indígenas del área chaqueña argentina, Irma Ruiz (1996) señala que “[...] en ningún caso se trataba de expresiones mixtas; hombres y mujeres tenían sus respectivos cantos y danzas. Esta característica es extensible a los instrumentos musicales, salvo contadas excepciones [...]”

- introducción del pandero como parte del acompañamiento instrumental, de neta procedencia evangélica.

4.2.2. *Puntos de contacto con la música folklórica*

- modificación de la estructura formal de los cantos, en cuanto a la incorporación de recursos morfológicas como introducción e interludio instrumental (incorporadas también en los himnos evangélicos dentro de la Iglesia Evangélica Unida). Este cambio produce una mayor extensión de los cantos, y estructuras simétricas similares en todos ellos. En este sentido, se observa una cierta estandarización, que no afecta en la misma medida a los repertorios exclusivamente instrumentales.
- introducción del bombo tubular criollo como sustituto del antiguo *katakí* (tambor de agua), que acompaña el canto por medio de *ostinati* (los sonajeros de calabaza se abocan a marcar el pulso).

Ambas influencias pueden haberse originado en la misma música toba evangélica, habida cuenta de que están presentes también en ella.

4.2.3. *Cambios en relación con la adecuación para el espectáculo.*

Además de los indicadores evidentes señalados en 4.1. (distribución de los músicos en el escenario, inclusión formal de un director, presentación explicativa de las canciones), se observan varios cambios en relación con los instrumentos sonoros:

- sustitución de instrumentos tradicionales, como el sonajero de calabaza, por versiones modernas de mayor potencia sonora: sonajeros de plástico. Esta sustitución no es total, puesto que de los cuatro que utilizan, dos son del primer material y dos del segundo.
- introducción de instrumentos de percusión en repertorios que no los incluían. Tal es el caso de la *Canción de cuna* y de los toques instrumentales de *nwiké* que en ningún caso eran acompañados por instrumentos de percusión.

“El noviké no lleva con el bombo, es un invento de ellos”, corrobora un ex-integrante del conjunto.

- el *nwiké* era tradicionalmente un instrumento solista, de función específica de entretenimiento. Dentro del Coro, además de lo señalado en el punto anterior, se observa el *nwiké* integrado a las canciones: en la introducción de las mismas, junto con percusión, anticipando la melodía a ser cantada por el Coro—en este sentido apoyando la función de “guía”—y luego, durante el canto, integrado como una voz más junto con la de los intérpretes.

Esta última adaptación parece ser bastante reciente, ya que no se registra en la grabación de 1986 y sí en la de 1990. Es decir, que el *nwiké* posee un rol protagónico cada vez más importante dentro del Coro.

- en cuanto al sexo del ejecutante de los instrumentos tradicionales, se mantiene el masculino para el *nwiké* y el bombo (por extensión del tambor de agua, que era principalmente de ejecución masculina). Los sonajeros de calabaza, en cambio, son ejecutados indistintamente por ambos sexos.

4.3. El Coro y su repertorio como mensaje dentro y fuera de la comunidad indígena

Si se considera el repertorio del Coro Chelaalapí como un todo, y se lo piensa como mensaje, se pueden analizar las diversas actitudes que éste suscita en distintos sectores, tanto indígenas como no indígenas, y las significaciones que adquiere en cada caso.

4.3.1. Ambito indígena

Ya se dijo que los propios integrantes del Coro se atribuyen “la misión” (palabra muy utilizada dentro del ámbito toba evangélico) de rescatar, de impedir la pérdida de la memoria de sus antepasados. A través del canto logran identificarse como tobas frente a la comunidad mayoritariamente criolla que los rodea. Más allá de la oficialización del Coro, por cierto bastante reciente (1987), el canto produce efectos identificadores en el grupo.

Entre los toba evangélicos se observa una actitud de rechazo hacia el coro toba. Si bien se sienten identificados por esa música, en tanto la reconocen como parte de su pasado cultural, se muestran resistentes a ella al menos por dos motivos: porque los retrotrae a una etapa que sienten superada (especialmente en lo que se refiere al consumo de alcohol y las fiestas asociadas a él); y porque consideran que no responde exactamente a su tradición musical anterior al haber sufrido modificaciones para convertirse en espectáculo. La evaluación de sus críticas permite constatar que aún sigue vigente el conocimiento de los códigos musicales anteriores, aunque las expresiones resultantes de ellos estén desapareciendo o resignificándose a través de las actuales. Se afirma con precisión “esto es toba” o “esto no es toba” (por ejemplo, la actual función asignada al *nwiké*).

4.3.2. Ambito no indígena

Desde la cultura oficial se observa una marcada preocupación por la conversión de los toba al pentecostalismo. Se la visualiza como factor de pérdida cultural y alienación de los indígenas (a los que se sigue subestimando), desconociéndose la capacidad de respuesta de los mismos, que genera productos culturales sincréticos y formas de organización particulares, como la Iglesia Evangélica Unida. El Coro representa para este sector, un producto auténtico, tradicional (asumiendo el concepto de tradición en un sentido conservador), frente a la música toba pentecostal.

Desde el punto de vista de los conocedores locales de las culturas indígenas chaquenses, la actitud hacia el Coro adquiere la forma de una crítica negativa. Portadores de un marcado tradicionalismo, argumentan que esa expresión no es representativa de la cultura indígena, sino “teatro”. Le atribuyen una actitud “paternalista” a la creadora del Coro, que habría pretendido mostrar indios “paquetes”, “civilizados”, pero a la vez desconocen la significación de reconocimiento social que posee el Coro para sus propios integrantes.

Desde el público en general, la actitud hacia el Coro es cálida y afectiva. Se percibe en sus integrantes una entrega auténtica, más allá de toda disquisición que se realice

sobre la significación y función de esa música. El receptor habitual de este mensaje—que no es indígena—manifiesta sentimientos de solidaridad. El Coro resultaría, por su sola presencia, un emergente que denota el olvido, la marginación a los que se sometió a los indígenas de nuestro país. En el peor de los casos, refuerza en otros el deseo de diferenciarse de los indios, ubicados en lo más bajo de una jerarquizada estructura social). Fuera de la provincia de origen, el Coro adquiere una imagen de exotismo, por ajenidad, y se convierte en un objeto de curiosidad.

5. Conclusiones

1) Se ha podido constatar que la evangelización pentecostal ha penetrado las diversas expresiones musicales tobas, aún las supuestamente tradicionales, como es la de este Coro. En tal sentido, la contraposición entre una y otra, desde el punto de vista musical, resulta forzada:

ni la música toba evangélica es absolutamente evangélica (evidencia un sincretismo)

ni la música del Coro es tan “tradicional” (en un sentido conservador del término)

Se detecta una clara escisión entre ambas manifestaciones en lo que hace a la función de los repertorios, tal como es adjudicada por los propios actores:

función sagrada, en la música toba evangélica

función de entretenimiento, en la música del Coro toba

La función religiosa de la música shamánica ha sido continuada en parte por la actual música toba evangélica, mientras que el Coro recupera para sí repertorios relacionados con la función de entretenimiento y seducción. De todos modos, no se puede descartar, y es una posible hipótesis para desarrollar, que en la música toba evangélica las funciones de entretenimiento y seducción podrían encontrarse subsumidas dentro de la expresión musical religiosa, a través de un mismo repertorio.

2) Si retomamos la interpretación de los repertorios del Coro y de los tobas evangélicos como mensaje, podemos profundizar las diferencias entre ambos del siguiente modo:

Coro Chelaalapí: el emisor representa una minoría dentro de la etnia y constituye un grupo cerrado, sin incorporación de nuevos miembros (en este sentido, está condenado a desaparecer). La identificación de los integrantes se sostiene en la recordación de un pasado idealizado al que se desearía retornar: el contacto con la naturaleza, las viejas costumbres. El receptor no comparte los mismos códigos que el emisor, por ser ajeno a esa cultura. El contexto de esta comunicación es el espectáculo.

Expresiones musicales de los tobas evangélicos: el emisor/receptor en este caso es la comunidad, que participa tanto de la emisión como de la recepción de sus cantos. Estas expresiones constituyen un factor de identificación étnica, sostenida en un pasado no remoto, en un presente

de activa reorganización social a través de su Iglesia, y con proyección, cuyo modelo de inserción social es—especialmente para los jóvenes—el criollo que muestra una imagen de mayor prestigio social. El contexto es, en todos los casos, socio-religioso.

3) En cuanto al concepto de tradicionalidad, éste resulta adecuado para la denominación del tipo de música que ejecuta el Coro, pero también para la música toba evangélica. Entendemos que esta última ya es música tradicional, tomando en cuenta su profundidad histórica (medio siglo) y los efectos identificadores que produce en el grupo (Blache 1980). En todo caso podemos hablar de la coexistencia de dos tradiciones musicales.

4) Consideramos que es importante la existencia de agrupaciones que mantengan tradiciones anteriores, como el Coro Chelaalapí, que además ofrece calidad y entrega interpretativa, pero no se debe olvidar que se trata de un “bolsón aislado de existencia”,¹⁰ y en tal sentido que no es representativo de la situación actual de la etnia en cuestión.

5) El estudio de caso del Coro toba Chelaalapí pone de manifiesto que la sociedad global rescata los grupos indígenas a través de objetos aislados—supuestamente ahistóricos, tanto los indígenas como sus objetos—a través de cuya exhibición logra un efecto tranquilizador sobre su conciencia. Puede tratarse de artesanías, o, como en este caso, expresiones musicales. Lo grave de esto es que, en aras de preservar la “autenticidad cultural” indígena, se rechaza la cultura de los tobas evangélicos—mayoría dentro de la etnia— a los que se condena, además—como si la marginación social les fuera ajena—por no conservar una tradición.

Qué es lo “tradicional” se determina, una vez más, desde los valores de la sociedad global, y haciendo caso omiso a los de los propios sujetos de la historia. De este modo, la música del Coro Chelaalapí como mensaje posee una doble significación: para la sociedad global es “la” música toba, mientras que para la mayoría de los miembros de la etnia es la música de sus antepasados.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /
VI Conferencia Anual de la A.A.M., Córdoba 1992

¹⁰ La expresión de Bruno Nettl se refiere a una de las categorías por él establecidas sobre las diversas respuestas surgidas del contacto de músicas occidentales y no occidentales (Nettl 1978). Se trata de la categoría de **preservación**, en la que engloba a aquellos patrimonios vividos por la gente como pasado cultural, y que son preservados en “*isolated pockets of existence*” bajo el auspicio de instituciones gubernamentales.

Bibliografía

Blache, Marta y Juan Angel Magariños de Morentín

- 1980 Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore. En *Cuadernos III*, Centro de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires, págs. 5-15.

Buckwalter, Alberto

- 1980 *Vocabulario toba*, Roque Sáenz Peña, (Chaco).

Nettl, Bruno

- 1978 Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts. *Ethnomusicology* 22: 123-136.

Roig, Elisabeth

- 1990 La música toba en el contexto de la Iglesia Evangélica Unida. Ponencia presentada en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires.

Ruiz, Irma

- 1978-79 Aproximación a la relación canto-poder en el contexto de los procesos iniciáticos de las culturas indígenas del Chaco Central. En *Scripta Ethnologica* 2:157-169.

Ruiz, Irma

- 1996 Culturas musicales indígenas de la Argentina. The Universe of Music XI, Malena Kuss ed. Nueva York: Unesco and Smithsonian Institution Press (en prensa).

Ruiz, Irma

- 1985 Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 6:35-78.

Ruiz, Irma y Rubén Pérez Bugallo

- 1980 *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

Seeger, Anthony

- 1988 Desempeño musical e identidad. Problemas y perspectivas. Ponencia ante las IV Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.