

Fernández de Moreau, Susana (dir. y coord. técnica). 2006. *La Voz de los sin Voz*, volumen 1: La comunidad. Buenos Aires: Irco Video. Sánchez Patzy, Radek Alexis y Blas Andrés Moreau, "Música y Fiestas en los valles orientales de altura de Jujuy", texto de 72 páginas, de 15x13 cm; CD titulado "Cantos y toques instrumentales" y DVD titulado "Davuelando" (en caja). ISBN 987-22866-0-4.

Fernández de Moreau, Susana (dir. técnica). 2007. *La Voz de los sin Voz*, volumen 2: Género. Buenos Aires: Irco Video. Cirio, Norberto Pablo, "Mujeres y hombres en la diversidad cultural", texto de 100 páginas de 15x13 cm; CD titulado "Cantos, danzas y toques instrumentales" que contiene 45 registros, y DVD titulado "De calandrias y zorzales" (en caja). ISBN 978-987-22866-1-3.

Estos volúmenes fueron producidos en el marco del programa UNESCO "La Voz de los sin Voz" y han contado con la participación de numerosas instituciones. El copyright de ambos pertenece al Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina, Subsecretaría de Relaciones Institucionales¹. Además, en los dos cooperaron el entonces Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina², la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, el Mercosur y Música Esperanza³. El objetivo del Programa que da nombre a la serie consiste en "...promover y preservar las expresiones de música y danza que integran el patrimonio cultural tradicional de América Latina, dándole voz a su identidad artístico-musical" (2007: 7).

La coordinadora técnica, Susana Moreau, se pregunta "¿para quiénes son 'sin voz' estos que tienen 'tanta Voz'?" (Moreau 2006: 9). Quienes practican las expresiones relevadas, observa, se comunican mediante "esa Voz" y la transmiten. No obstante, considera que tendrán aún más voz "...en la medida en que nosotros tengamos oídos, en que trabajemos para que estas voces estén presentes en las bibliotecas y aulas de nuestras escuelas, en los cines de barrio y cinematecas, en los festivales, en nuestro conocimiento, en nuestra memoria" (Moreau 2006: 9). Asimismo, resalta la aspiración a que dichos actores puedan identificarse con este producto, y sientan que sus voces trascienden las fronteras de sus comunidades. Sin embargo, genera cierta ambigüedad la idea de un "nosotros" que decide "dar voz" a aquellos que, por no poseerla en "nuestro ámbito", serían definidos como "sin voz" desde una perspectiva etnocentrista o sociocentrista.

¹ La cooperación financiera y técnica del primero provino de la Oficina Regional de Ciencia para América Latina y el Caribe, representación de la UNESCO ante el MERCOSUR, mientras que el segundo contó con la colaboración del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD Argentina).

² Desde el 10 de diciembre de 2007, este Ministerio se dividió en dos: el de Educación, y el de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva.

³ Se trata de una ONG de alcance internacional fundada por el pianista argentino Miguel Ángel Estrella, que trabaja con el reconocimiento de la UNESCO.

Pese a ello, no deja de ser cierto que una gran cantidad de grupos sociales –entre ellos los llamados Pueblos Originarios– se han articulado con la sociedad “central” en una relación de desigualdad simbólica y material. En este marco, una gran variedad de sus prácticas y representaciones han sido estigmatizadas, lo que produjo efectos negativos sobre procesos sociales tales como la constitución de identidades y la defensa de los propios derechos, entre otros. Es sumamente válido, entonces, el intento de recrear en los planos escrito, visual y auditivo una serie de prácticas culturales propias de actores históricamente marginados, para difundirlas y valorizarlas.

En este sentido, cabe destacar el lugar otorgado a los actores “nativos”, pues, por un lado, son presentados los nombres de quienes hablan y ejecutan las diferentes expresiones musicales y, por otro, los autores manifiestan la intención de llevar la obra a las comunidades. Esta “devolución” no siempre es concretada por investigadores y documentalistas, incumplimiento que muchas veces es cuestionado por quienes se sienten defraudados al respecto. Además, la organización de ambos volúmenes, cada uno de distinto modo y en diferentes grados, se nutre de categorías locales. En el primer caso son centrales, ya que constituyen el eje a partir del cual se dispone el material escrito y audiovisual, y ponen en evidencia el vínculo indisociable entre la música, las fiestas y el ciclo ecológico expresado por los relatos de los actores. Puede conjeturarse que las perspectivas “nativas” han estado presentes también en la “mirada” del equipo técnico, pues algunos de sus integrantes pertenecen a las comunidades involucradas. En el segundo volumen, aunque el texto no está organizado de acuerdo a las categorías mencionadas, las diferentes expresiones musicales se consignan de acuerdo con los títulos y géneros que les atribuyen los propios actores.

Volumen 1: La comunidad. *Música y Fiestas en los valles orientales de altura de Jujuy*

Según se anuncia en el texto explicativo, el primer volumen es producto de la investigación realizada por el Centro Andino para la Educación y la Cultura (CApEC) – Música Esperanza (Tilcara). El equipo está integrado por Susana Moreau, Radek Sánchez Patzy, Walter Abalos, Aníbal López, Julia Abalos, Gerardo Tolaba, Walter Méndez, Blas Moreau y Roger Moreau. El fascículo se inicia con breves prólogos de Miguel Ángel Estrella, sobre el Programa de la UNESCO, y de Susana Moreau sobre este volumen, e incluye numerosas fotografías de paisajes, instrumentos musicales, e individuos o grupos realizando las prácticas que se abordan, y también dos mapas, un glosario y una sección bibliográfica.

El texto, elaborado por Radek Sánchez Patzy, dedica su parte central a presentar a la población de los Valles Orientales de Altura de la provincia argentina de Jujuy –en especial algunos sectores de los Departamentos de Tilcara y Valle Grande– y, específicamente, su música y fiestas en relación con el ciclo agro-pastoril. Estas expresiones son tratadas mediante una escritura clara y accesible que

articula la descripción y explicación de quienes llevan adelante el programa con letras de coplas y fragmentos de relatos, opiniones e interpretaciones de actores sociales locales. Tras la introducción, se exponen aspectos generales de la historia y estructura económica de la región, y se realiza un primer acercamiento a la identidad y música vallista. A continuación, el autor relaciona el ciclo productivo con el calendario festivo-musical, vinculando las festividades y el uso de instrumentos con el ciclo agro-pastoril y diferentes divinidades. Asimismo, hace hincapié en la distinción local entre los tiempos de invierno y verano, distinción que marca la organización del material auditivo y visual de este volumen. Luego aborda diferentes festividades, tales como la celebración a la Pachamama, Todos Los Santos, las marcadas y señaladas, y las cuarteadas en las fiestas patronales. La siguiente sección está destinada a la música. Tras exponer algunas consideraciones estéticas se describen las coplas y los instrumentos musicales –caja, erkencho, corneta, siku, quenilla, anata, bombo y redoblante–, tomando en consideración sus características sonoras, algunas modalidades de ejecución y su construcción, especificando además la banda de sonido del CD en la que puede ser escuchado. Sánchez Patzy señala que el CD, titulado “Cantos y toques instrumentales”, apunta a “...recrear el calendario anual musical y festivo de los valles...” (2006: 13), a partir de la sugerencia de un reconocido coplero de la región. El material audiovisual (DVD), afirma, está orientado en el mismo sentido y se centra “...en la rutina diaria de los habitantes de la zona y en su relación con las fuerzas vivas de la naturaleza mediada por la música” (Sánchez Patzy 2006: 13). El CD incluye grabaciones de coplas –individuales y colectivas–, toques instrumentales, relatos de actores sociales de la región sobre prácticas y representaciones en relación con la música y las fiestas, y una pista con “sonidos de la naturaleza”. En el texto impreso se especifica, para cada una de las 30 bandas de sonido, el tipo de expresión, los instrumentos musicales utilizados, la letra de las coplas y el contexto al que pertenece, además de los nombres, edades, actividades y lugares de residencia de los ejecutantes.

El DVD, intitulado “Davultando”, consta de dos filmes que pueden verse como película completa o por separado: “Tiempo de invierno” y “Tiempo de verano”. A partir de esta gran división se presentan diversas prácticas locales, entre las que predominan las expresiones musicales y algunas de las llamadas fiestas tradicionales, como San Marcos, San Santiago –invierno– y San Carnaval –verano. Con el telón de fondo de bellos paisajes y poblaciones, en casas o a la intemperie, se exhiben prácticas que se alternan con relatos y explicaciones de los actores acerca de los eventos, las divinidades y los instrumentos, en relación con el ciclo estacional. Las prácticas incluidas son variadas, sean cotidianas o extra-cotidianas. Asimismo, es posible observar y escuchar la ejecución de expresiones musicales en diferentes contextos, tanto festivos –sikuris en una cuarteada, rueda de copleros en el carnaval–, como no festivos –gente cantando coplas o tocando cajas, cornetas, etc. Se muestra también la preparación y realización de celebraciones –marcación de ganado, rezos, bailes con los cuartos–, así como de otras actividades locales –hilado, siembra y cosecha de papas, construcción de instrumentos. Estas

actividades son exhibidas en un marco de “naturalidad”, con grandes y chicos conversando, riendo, observando.

Con una buena calidad fílmica y un guión ameno, el documental expone el vínculo entre ciclo estacional, fiestas y músicas desde la imagen y los relatos de la gente. Realiza esto centrándose en el hacer y sin diseccionar fiestas y músicas del contexto cultural de ejecución, aunque podría haberse enriquecido con la inclusión de su relación con el contexto social mayor. Varios carteles identifican las manifestaciones observadas e introducen breves explicaciones; no obstante, prevalecen los relatos de las personas, ya sea ante la cámara o con la voz en *off*. Esto no significa que la perspectiva de los realizadores esté ausente. Aunque la intención de dar lugar a las voces y miradas locales es evidente y está muy bien lograda, las prácticas y discursos incluidos, así como el enfoque de la cámara, el sonido y la edición, siempre llevan la impronta de los realizadores que, en este caso, apuntan a dar forma al producto siguiendo concepciones locales. Cabe destacar que se ve a los actores ensayando algunas prácticas sin pretensión de “mostrar” vestimenta: “tradicionales”; sin apuntar a estatizarlos. No obstante, es posible percibir cierta mirada “folklorizante” que opaca el carácter social e histórico de las costumbres “tradicionales” (Karasik 1994).

Lo mismo puede decirse con respecto a la idea rectora de la selección del material, expuesta por Sánchez Patzi, cuando aclara que se han dejado a un lado expresiones como la cumbia y la llamada música folklórica para enfocarse en “...las expresiones musicales más tradicionales compartidas por distintas generaciones” (2006: 66, nota 1). Si bien cualquier investigación implica un recorte de la realidad y este parece sustentarse aquí en las perspectivas de los propios actores, cabe recordar que las tradiciones son construcciones sociales dinámicas; por tanto, no son ajenas al mundo circundante y se articulan de diversas maneras con otras prácticas y representaciones, como las no “tradicionales”. Hecha esta salvedad, debe reconocerse que el material ha sido seleccionado de modo consistente, en tanto abarca y combina dinámicamente diversos factores implicados en las expresiones abordadas desde los diferentes formatos utilizados en el volumen.

Merece también reconocerse la clara intención de dar lugar a las voces de los actores, como dije al comienzo, pues esa búsqueda está lograda. Sin embargo, parece haber una pretensión de anular la mirada que investiga, graba, filma y edita, plasmando una imagen “objetivada” de la música y fiestas que se repiten año tras año y llegan al auditorio desde su “contexto natural”. Conviene no olvidar que provienen de prácticas dinámicas y que el mismo acto de registro y presentación posterior son recreaciones de sucesos que están siempre en transformación (Schechner 2000). Toda práctica es recontextualizada en una grabación, filmación y escritura y, en este caso, se persigue el objetivo de presentar otras dimensiones implicadas en su contexto de ejecución, conforme a la concepción de los fenómenos musicales y festivos como parte integral de un sistema sociocultural. Los relatos incluidos ponen el foco en esta articulación, que es tenida en cuenta a la hora de seleccionar y construir el volumen. En este sentido, y aquí radica en mi opinión

uno de los mayores aciertos del mismo, demuestra una poco frecuente coherencia interna asentada en la perspectiva de los actores sociales.

Volumen 2: Género. *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*

Este volumen es fruto de investigaciones parciales realizadas por Norberto Pablo Cirio, Ercilia Moreno Chá, Diego Bosquet y Sergio Aníbal López. Su objetivo consiste en "...ahondar, dentro de la misma diversidad cultural, en lo que podríamos llamar las manifestaciones de 'género': el hombre y la mujer con su modo particular de expresarse en su medio social y cultural" (Moreau 2007: 8). Para ello fueron relevadas prácticas diversas propias de cada género y también ilustrativas de las relaciones entre hombres y mujeres. No obstante, se agregaron expresiones infantiles con el fin de "...dar cabida al rol musical y comunitario distintivo del niño, significando la primera etapa de la vida" (Moreau 2007: 8). Las áreas geográficas incluidas en este estudio son la Ciudad de Buenos Aires y localidades de las provincias de Jujuy, Mendoza, Salta, Santa Fe, Tucumán y Buenos Aires.

Salvo la información referente a las bandas 13 (Bosquet) y 29, 30, 31 y 36 (Moreno Cha), el texto, que excede las referencias a las restantes cuarenta bandas, fue elaborado por Norberto Pablo Cirio. Contiene además dos mapas, un glosario, una sección bibliográfica y discográfica, así como fotografías de paisajes, instrumentos musicales, individuos realizando las prácticas abordadas e imágenes religiosas vinculadas a dichas prácticas. Tras una breve presentación inicial de Susana Moreau del programa y del volumen, el texto de Cirio se dedica a presentar el marco en que se inserta el trabajo y los seis módulos en los que fue clasificado el material auditivo. El primer apartado plantea la relevancia que reviste actualmente la problemática del género y explica sus vínculos con las identidades y otras dimensiones socioculturales. A continuación, el autor afirma que la música cumple un papel importante para individuos y grupos y que, por ende, constituye una vía de acceso propicia a la comprensión de la vida social. Por ello, luego de referirse a la división sexual en lo musical y advertir acerca del problema que constituye la naturalización de roles y relaciones entre hombres y mujeres, destaca que la música puede dar cuenta de la dimensión de género presente en un grupo. En este punto, asevera, se centra el presente volumen.

El resto del texto está destinado a presentar las prácticas abordadas, organizadas en seis módulos titulados: 1) "De amores prohibidos"; 2) "De amores permitidos, en perspectiva divina"; 3) "De amores permitidos, en perspectiva humana"; 4) "Cantos femeninos"; 5) "Cantos y toques masculinos"; y 6) "Participación del hombre y la mujer". Dicha organización tiene por objetivo "...ilustrar la problemática hombre-mujer y su relación de cara a la identidad y el amor (en su sentido amplio)..." (Cirio 2007: 25). En principio, se especifican los lugares de investigación y relevamiento, los grupos involucrados, los ámbitos de ejecución, y si las expresiones son o no privativas de hombres, mujeres o niños. El contenido de cada módulo está detallado a partir de una introducción a la temática aludida en el título.

lo, seguida por una breve exposición sobre las diversas prácticas que conforman las bandas del CD, a veces centrada en el tópico, otras en el género musical respectivo. La designación empleada para cada tema sonoro sigue el criterio nativo y, en ocasiones, el académico. Además de los contextos de uso y de registro de las manifestaciones musicales se agrega, según el caso, la presentación de los ejecutantes, el compositor y los instrumentos utilizados. Esta acertada –aunque lógica– articulación entre los contenidos de los tres tipos de materiales del volumen posibilita tanto la contextualización de la audición como la profundización de cada práctica mediante el acceso a cada uno de los formatos.

La cuestión relativa a la dimensión del género, sin embargo, evidencia ciertas falencias. Si bien Cirio plantea una perspectiva desnaturalizadora y dinámica que conecta esta dimensión con otras esferas sociales, el vínculo que establece entre las expresiones musicales y las relaciones de género es muchas veces difuso. El lector puede hallar por sí mismo este vínculo en algunas letras de canciones, en los contextos de ejecución o mediante el actor o la actora de determinada práctica, pero en los módulos no siempre se hace referencia al tema. A lo sumo se hace explícita la existencia de alguna relación de determinados instrumentos o expresiones musicales con uno u otro género, pero el tema no se desarrolla. Se afirma, por ejemplo, que el repertorio diferencial de las mujeres tiene diversos motivos posibles como: “...reafirmar, por la negativa, el concepto de virilidad, emplear la música como una estrategia de identidad de género, como expresión y recurso de mantenimiento de la naturaleza asimétrica de las relaciones de género en el grupo, etc.” (Cirio 2007: 57). Y citando a Martí i Pérez (1998b), el autor observa que “[a]unque cada situación deba ser contextualizada para ser comprendida, lo cierto es que cada música, sea practicada por el género que sea, contribuye a moldear la construcción social de la realidad, por lo que su relación con el sexismo, la etnicidad y el clasismo es insoslayable” (Cirio *ibíd.*). Esta afirmación es certera y, en efecto, las manifestaciones suelen estar contextualizadas. Sin embargo, en su escrito, en muchos casos la contextualización se realiza en torno a las condiciones socio-históricas o de ejecución, sin mencionar la dimensión de género más que para describir –a veces– el rol de cada uno con respecto a determinada música. En síntesis, no termina de ser clara la manera en que “...la música misma puede dar cuenta de la trama del género...” (Cirio 2007: 22).

Asimismo, no deja de constituir una limitación, tratándose de un volumen dedicado fundamentalmente a la relación entre mujeres y hombres, que los vínculos se extiendan a la relación con entidades espirituales sin abordar su posible conexión con las cuestiones de género. Quizá esto se deba al hecho de considerar que las razones de la división sexual en lo musical “reposan en las más profundas capas que organizan, definen y moldean a las sociedades, o sea en sus aspectos religiosos, cosmovisionales y *étnicos*” (Cirio 2007: 18). Sin duda es acertada la conexión entre las diferencias sexuales en el ámbito musical con otras esferas de la organización de un grupo y con la problemática identitaria pero, y sin entrar en disquisiciones en torno a los factores intervinientes –pueden considerarse en tal sentido, por ejemplo, la divi-

sión sexual del trabajo (Bourdieu 1991) y las relaciones de poder (Butler 2005)–, era de esperar que las consideraciones sobre las prácticas incluidas dieran cuenta de lo que se afirma en la frase recién citada. O sea: deberían haberse desarrollado los vínculos entre las relaciones de género en torno a la música y los aspectos religiosos, cosmovisionales y étnicos, y no fue así. Es en este punto donde radica la mayor falencia del volumen. En otras palabras, las referencias a esos aspectos se limitan al contexto de la *performance* –válido, por cierto–, pero no se ofrece una reflexión acerca de su incidencia en la relación de géneros en el aspecto musical. Pese a ello, debe valorarse que sí prevalece una concepción dinámica de las expresiones estudiadas, tanto en la elección como en la organización del material. En sintonía con dicha perspectiva se incluyen, por ejemplo, grabaciones de mujeres en la sección de cantos y toques masculinos, a fin de demostrar que parte del repertorio cancionístico interpretado usualmente por hombres, es ejecutado por aquellas en determinados contextos –como cuando se incorporan a los medios masivos de comunicación.

Cabe destacar, además, la importancia de la inclusión de prácticas realizadas por niños, cuyas expresiones no son usualmente tomadas en cuenta, así como la de su contextualización, en tanto no están dissociadas de su cultura. No obstante, tales prácticas merecerían mayor atención, pudiendo relevarse, por ejemplo, los sentidos que los niños les dan, pues las prácticas y representaciones sobre la niñez y de los mismos niños constituyen actualmente todo un campo de relaciones entre pares, entre niños y adultos, y entre aquellos y diversas instituciones (Szulc 2006). Asimismo, considerando el eje que articula el presente volumen, conviene tener presente que los niños y las niñas no conforman necesariamente un conjunto homogéneo (Szulc 2008). La inclusión de niños se produce en los módulos dedicados a amores divinos y a cantos femeninos; se afirma que esto último se debe a que “...la estrecha relación madre-hijo torna muchas veces al repertorio infantil en un sucedáneo del femenino...” (Cirio 2007: 57). Aunque en otros momentos se incluyen canciones de amor filial de ambos géneros, esta modalidad de organización parece contradecir la desnaturalización del rol de la mujer planteada.

El CD, llamado “Cantos, danzas y toques instrumentales”, comprende una amplia variedad de expresiones colectivas e individuales. Incluye compuestos, adoraciones –una de ellas combinada con un villancico–, marchas, candombes porteños, cuecas y payadas. Contiene también cantos de lavanderas, de velorios, así como cantos religiosos –afro-porteños y de Doctrina–, canciones infantiles y de cuna. Contiene además un himno, un romance, una baguala, una vidala, un parabién, una tonada, un joi-joi, una lairalala, un remedio, un triste, un vals, una chacarera, una zamba, un gato y un triunfo. En algunos casos se agregan comentarios de los mismos actores. En el texto explicativo se encuentra la ficha técnica del CD, en la que se consigna el título de cada tema, el género musical al que pertenece, el compositor, los nombres, edades e instrumentos utilizados por los ejecutantes, así como la fecha y el lugar de grabación.

El DVD “De calandrias y de zorzales” presenta, como el correspondiente al volumen anterior, bellas imágenes articuladas dinámicamente con diversas expresio-

nes musicales. El material está estructurado de acuerdo con el siguiente orden: “Coplas” (Tucumán), “Música con violín” (Salta), “Candombe afroargentino” (Buenos Aires y Santa Fe), “Mujeres cantoras” (Mendoza), “Cantos de Doctrina” (Jujuy), “Fiesta de San Pantaleón” (Tucumán), “Fiestas camperas” (Salta), “Villancicos y adoración de las cintas” (Jujuy). Se organiza a partir de intertítulos que anuncian estas secciones, indican el lugar de filmación y muestran breves explicaciones sobre las prácticas seleccionadas, sus contextos de *performance* y los actores que las practican; a veces se incluyen consideraciones explícitas sobre la dimensión del género. En los sucesivos bloques se exhiben manifestaciones de música y danza en situaciones variadas, tales como reuniones, ensayos, fiestas y entrevistas, además de algunos relatos de los actores participantes. Junto con los contextos de ejecución de esas expresiones culturales se aprecian paisajes naturales y urbanos de las regiones abordadas, con adultos y niños realizando actividades cotidianas y festivas.

En una suerte de introducción al DVD, Miguel Ángel Estrella explica que en esta presentación se toma como unidad de sentido al binomio hombre / mujer y que se incluye a los niños, en tanto marcan las primeras etapas del ciclo de la vida. No obstante, en el material audiovisual ocurre lo mismo que en los otros componentes del volumen: suele carecer de consideraciones –verbales o visuales– en torno al lugar de las expresiones musicales en los roles o relaciones de género. Sin duda, este vínculo se vislumbra al observar a mujeres y hombres, solos o en interacción, realizando diversas prácticas –musicales o no– y refiriéndose a las mismas. Es posible, por ejemplo, advertir el papel de cada uno en el candombe afroargentino e inferir factores intervinientes en el canto de lavanderas o en las reuniones de hombres en las fiestas camperas. A veces, incluso, estos roles son explícitamente mencionados, como en el caso de las “mujeres cantoras” de Mendoza y en el de la música con violín distintiva de los hombres en procesiones y bailes de San Miguel y el Quebrachal (Salta). Sin embargo, en ninguno de ellos se brindan interpretaciones locales o académicas sobre el tema, ni se plantean claramente las relaciones sociales o las cosmovisiones implicadas. Pese a ello, el material está muy bien presentado y contiene manifestaciones de diversas regiones en el contexto de *performance* o haciendo alusión al mismo.

El volumen despliega un contenido rico y variado con una buena articulación entre los componentes auditivos, visuales y escritos. Cirio (2007: 15) cita a Martí i Pérez, quien plantea como una aportación de la antropología el hecho de considerar la música como un fenómeno que excede la organización sonora y el plano estético, por cuanto hay factores socioculturales que pueden ser determinantes en los procesos de su creación, representación y recepción. En sintonía con esta perspectiva, la consideración de algunos de esos factores constituye un aspecto central al que apunta este trabajo; si bien, como ya he expresado, es confuso en torno a la problemática de género, en ningún momento deja a un lado el grupo ni el contexto social al que pertenecen las diversas prácticas musicales.

Quizás juega en contra de este volumen, paradójicamente, un aspecto que es a la vez una de sus virtudes: su amplitud. La inclusión de expresiones propias de

diversos grupos, la derivación de la idea de “amores” hacia lo divino y la extensión hacia el ámbito infantil, sin tratarlos desde la dimensión de género, acaba por frustrar el intento de considerarlos y presentarlos desde un eje preciso. Tal vez hubiera sido más conveniente limitarse a los roles y relaciones entre hombres y mujeres, para poder así ahondar en la variedad de grupos sociales abordados. No obstante estos reparos, queda en evidencia una amplia labor en cuanto al relevamiento, para su difusión, de una variedad de expresiones realizadas por hombres, mujeres y niños a partir de la búsqueda explícita de aquellas que no suelen tener repercusión más allá de los ámbitos en los que se realizan.

En síntesis. Los dos volúmenes que integran este proyecto son fruto de trabajos en equipo muy dignos y de sumo interés, que apuntan a dar a conocer múltiples prácticas culturales –la mayoría de ellas musicales– pertenecientes a poblaciones de distintas áreas geográficas del país de edición. Si consideramos el carácter homogeneizador que ha tenido la construcción del Estado-Nación argentino, la búsqueda del reconocimiento y valoración de la pluralidad interna no es un asunto menor.

Para concluir, cabe agregar que la edición del conjunto de materiales (textos, CDs y DVDs), a cargo de IRCO Video, es de muy buena calidad.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre

1991 (1980) “Estructuras, habitus, prácticas”; “La creencia y el cuerpo”. En *El sentido práctico*, 91-135. Madrid: Taurus.

Butler, Judith

2005 “Introducción”. En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 17-49. Buenos Aires: Paidós.

Karasik, Gabriela

1994 “Introducción. Fronteras de sentido en el noroeste: identidades, poder y sociedad”. En G. Karasik (comp.), *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*, 7-14. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Schechner, Richard

2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Szulc, Andrea

- 2006 "Antropología y Niñez: de la omisión a las 'culturas infantiles'". En Guillermo Wilde y P. Schamber (comp.), *Cultura, comunidades y procesos urbanos contemporáneos*, 25-50. Buenos Aires: SB.
- 2008 "Pici zomo y pici wenxu, alumnas y alumnos. Definiciones de género en disputa en torno a niñas y niños *mapuce* del Neuquén". En Silvia Hirsch (coord.), *Mujeres Indígenas en la Argentina: Cuerpo, trabajo y poder*, 179-204. Buenos Aires: Biblos.

Karen Avenburg