



Entre la copla y la cumbia, entre cornetas y guitarras

músicas e identidades en la fiesta del Rosario (Iruya, Salta)

Autor:
Avenburg, Karen

Tutor:
García, Miguel A.

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Antropología

Grado



TESIS 11-9-2

Miércoles 1/3/2005 14h.

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 823.562	MESA
13 DIC 2005	DE
Agr.	ENTRADAS

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura


Entre la copla y la cumbia, entre cornetas y guitarras. Músicas e identidades en la Fiesta del Rosario (Iruya, Salta).

Karen Avenburg
LU: 28549080

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Director: Dr. Miguel A. García

Diciembre de 2005

Defendió su Tesis
el 1º/3/06


TESIS 11-9-21

A la memoria de mi mamá

Agradecimientos

La lista de personas que me ayudaron de diferentes maneras es extensa. Intentando mencionarlos a todos, agradezco:

A mis padres y hermano por una vida de infinito afecto, por el apoyo incondicional que me brindaron en todo lo que emprendiera, y por tantas e invalorable razones. Sin la constante y cariñosa presencia (y paciencia) de mi papá y de Ale no hubiera podido llegar a esta instancia (ni a muchas otras).

A los restantes miembros de mi familia, abuelos, primos y tíos (mis tíos "adoptivos" tienen la obligación de sentirse incluidos acá), por el cariño, la ayuda, la presencia.

A la gente de Iruya que me ayudó con su atención, hospitalidad y amistad: Betty Molina, Tina, y las familias Calvente, López y Poclava. A los chicos de Iruya, por compartir tantos hermosos años de trabajo y a los diferentes docentes que me ayudaron y se interesaron por las actividades de *Tiruyanas*. A todos mis interlocutores, que me brindaron confianza, tiempo y, fundamentalmente, me permitieron reflexionar con ellos.

A Miguel García, por su dirección, su tiempo, sus correcciones.

A Morita Carrasco, por las recomendaciones bibliográficas.

A Catalina Wainerman (pobre víctima de mis miedos y entusiasmos) por su ayuda, contención y profundo compromiso. Sus aportes (y mucho más que aportes) fueron realmente fundamentales a lo largo del "proceso creativo" de elaboración de este estudio.

A mis amigos: Jime, por su incondicional presencia, por (casi) toda una vida compartida. *Tiruyanas* (Ani, Vero y Pau), con quienes viví tantos viajes y maravillosas experiencias. Lía y Hernán, quienes me acompañaron, entre muchas otras cosas, en el placer y la inseguridad del trabajo de campo. Andre, por las charlas, los consejos y la confianza. Eli, por su valioso apoyo (y el aporte de información). Gastón S, porque siempre está, por su cuidado y su burlona paciencia, que me obliga a reírme de mí misma. Gastón K, por leer e interesarse, por su complicidad. Mariano, por su ayuda "colateral". A tantos otros amigos que me acompañaron y alentaron, como Dolo, Marian, Lau, Seba, Gachi (aun los que alegaban no entender nada).

A Abel de la Nava, por su atención y apoyo al trabajo de *Tiruyanas* y a esta investigación.

A Diana y Rubén, por ayudarme a adentrarme en el mundo de lo musical.

A Silvio, por su valiosa ayuda.

ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo I. Marco conceptual.....	11
1. Acerca de la música y la vida social.....	11
2. Acerca de la música y la construcción de identidades.....	13
2.1 Argumentos homológicos.....	13
2.2 Teoría de la interpelación.....	16
2.3 Narratividad.....	17
2.4 Narratividad y tramas argumentales.....	20
3. Acerca de la perspectiva adoptada en la presente investigación.....	23
4. Algo más acerca de la construcción de identidades.....	28
4.1 Inscripción cultural del estado-nación.....	29
4.2 Nacionalismo y etnicidad, homogeneización y particularización.....	30
4.3 Rutinas y rituales del estado-nación.....	30
4.4 Límites al monopolio del estado-nación.....	31
4.5 Construcción de la tradición.....	32
5. Síntesis de la propuesta teórica.....	34
Capítulo II. Iruya y los iruyanos.....	36
1. Datos generales.....	36
2. Marco económico-social.....	41
3. Actividades económicas.....	43
4. Identidades.....	44
5. “Los caminos de las memorias”.....	49
6. ¿Expresiones “tradicionales” libres de “impurezas”?.....	52
Capítulo III. Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario.....	54
1. Una festividad que se considera propia de la particularidad local.....	55
2. Los <i>cachis</i>	56
3. Un poco de historia.....	60
4. Nuevos cambios.....	61
5. Secuencia temporal.....	63
6. Actividades que ocurren en el marco de la Fiesta.....	64
7. Quiénes participan.....	67
8. Manifestaciones musicales.....	69

Capítulo IV. Discursos en torno a lo musical.....	71
1. La adoración.....	72
1.1 La música de los <i>cachis</i>	72
Instrumentos característicos de la zona.....	72
La música distintiva de la Fiesta del Rosario.....	73
Orígenes de esta música.....	74
La voz de las instituciones.....	74
1.2 Himnos patrióticos.....	75
1.3 Vangelis.....	76
2. Las misas.....	77
Música litúrgica.....	77
2.1 Música católica.....	77
2.2 Alabanzas evangélicas.....	78
3. La Serenata a la Virgen.....	79
3.1 Folclore.....	80
Difusión del folclore.....	80
El folclore es “música tradicional”, pero... ¿de dónde?.....	82
La escuela y el folclore.....	83
3.2 Música Andina.....	84
Regiones con las que se identifican estas expresiones.....	84
Difusión de la música andina en Iruya.....	86
4. Las copleadas.....	87
Las coplas.....	87
Coplas y cultura local.....	87
Coplas e identidad.....	87
La tonada.....	88
Qué dicen las coplas.....	89
Las coplas y los diferentes actores sociales.....	89
Las instituciones.....	91
La perspectiva de los evangélicos.....	92
Coplas y turismo.....	93
Las copleadas como modo de diversión.....	93
Procedencia de las coplas.....	94
Cómo se transmiten.....	95
¿Cantar coplas es hacer música?.....	96
5. Los bailes populares.....	97
5.1 La cumbia.....	97

La cumbia y los diferentes actores sociales.....	97
Difusión de la cumbia.....	99
Críticas a la cumbia.....	100
Las instituciones.....	101
La cumbia como expresión externa.....	102
Posibles causas de su difusión.....	103
5.2 “Música bolichera”, “románticos”, “música latina”, “música internacional”.....	104
Algunas definiciones.....	104
Difusión de estas expresiones musicales.....	105
Capítulo V. Otro discurso acerca de la música en la Fiesta del Rosario.....	107
1. Una interpretación particular de las expresiones musicales.....	107
1.1 La adoración.....	108
La música de los <i>cachis</i>	108
Himnos patrióticos.....	109
Vangelis.....	109
Música litúrgica.....	110
1.2 Las misas.....	110
1.3 La serenata a la Virgen.....	111
Folclore.....	111
Música andina.....	111
Coplas.....	112
1.4 Las copleadas.....	112
1.5 Los bailes populares.....	113
La cumbia.....	113
2. Identidades en la Fiesta del Rosario.....	114
3. La inscripción cultural del estado-nación y la interpretación del pasado.....	115
3.1 Respuestas a las ofertas de interpelación.....	115
3.2 Significados de la música.....	117
3.3 Músicas e identidades.....	117
4. Breve síntesis.....	119
5. Comentarios finales.....	119
Conclusiones.....	122
Líneas posibles de investigación.....	125
Bibliografía.....	127
Apéndice.....	129

INTRODUCCIÓN

Como toda investigación, ésta tiene una historia. Lo que a continuación presento es sólo una parte del vínculo que establecí con Iruya como lugar y, fundamentalmente, con muchos de sus habitantes desde hace algunos años. Este escrito, además de ser el producto final del enriquecedor y –debo admitir- profundamente conflictivo proceso de elaboración de mi tesis de licenciatura, es uno de los muchos modos en que se ha materializado una relación de larga data y múltiples dimensiones.

Viajo periódicamente a Iruya desde el año 1997 cuando, en un congreso de antropología, Paula Dayan nos invitó a Ana Spivak y a mí a realizar allí talleres artísticos y recreativos con chicos de diferentes comunidades. Verónica Talellis –a quien conocí un poco después- estaba también incluida en este proyecto, por lo que las cuatro conformamos ese año el grupo *Tiruyanas*, nombre surgido más adelante a raíz de la mezcla realizada por un chico iruyano entre “Iruya” y “títeres”. Desde ese año y hasta la actualidad viajamos juntas a dicha localidad –algunas veces las cuatro, otras tres o dos de nosotras- para trabajar con chicos y ocasionalmente adultos, desde diferentes actividades artísticas -títeres, teatro, música, plástica. Esto no sólo ha facilitado infinitamente mi trabajo de campo para la presente investigación, sino que, fundamentalmente, me ha ofrecido la posibilidad de vivir experiencias enriquecedoras y conocer gente con la cual establecí un estrecho vínculo.

En el momento en que empecé a pensar en la tesis de licenciatura, decidí llevarla adelante en Iruya e incluir algún elemento vinculado con la música. Intentaba de este modo unir varios de los aspectos que son más relevantes y significativos en mi vida. Surgió como idea inicial -modificada casi de inmediato- elegir una dimensión de la vida social para analizarla a partir del modo en que se articulaba en las coplas. Si bien estimo que son muchas y sugerentes las líneas de investigación que se pueden desarrollar a partir de allí, es significativo el hecho de que me hubiera restringido a lo que se considera tradicional del lugar, omitiendo la complejidad y variedad musical que hay en Iruya. Al reflexionar acerca de lo que conocía de este lugar, vinculándolo con la lectura de diferentes propuestas teóricas, se fue conformando poco a poco –en lo que creo se puede considerar un proceso creativo- esta investigación. Por supuesto, cualquier abordaje incluye algunas cuestiones y deja otras de lado; a la vez, propone una cierta mirada interpretativa que será compartida por unos y no por otros. Espero tan sólo que los actores sociales acerca de quienes trata este trabajo no se sientan ajenos al mismo; aunque siempre desde mi propia perspectiva, he intentado considerar la variedad y riqueza de voces que fui encontrando en Iruya a lo largo de estos años.

El objetivo del presente trabajo es reflexionar acerca de la construcción de identidades colectivas a través del quehacer musical en la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario, que se lleva a cabo en Iruya (Salta, Argentina). Las prácticas que tienen lugar en esta festividad abarcan elementos vinculados tanto con aquello que se considera propio de la particularidad local como con entidades más amplias de identificación. Su espectro musical incluye una vasta gama de expresiones, entre las que se puede mencionar la música de adoración de los *cachis* –quena, caja, cornetas-, canciones religiosas católicas, cumbia, coplas, himnos patrióticos argentinos y la llamada música folclórica¹. Se considera en esta investigación que dicho evento revela procesos de “comunalización” -los proyectos homogeneizadores y particularizadores de la formación estatal articulados con nociones locales de sus tradiciones- y, al mismo tiempo, contribuye a crear una identidad colectiva. Esto ocurre en el marco de un dinámico y desigual proceso de negociación de sentidos.

Se puede decir que hay dos vertientes que apoyan la posibilidad de estudiar la relación entre músicas e identidades. Por un lado, las expresiones musicales son un fenómeno cultural que está presente prácticamente en cualquier sociedad. El mundo de la música no sólo está compuesto por estructuras sonoras sino también por modos de hacer, percibir, significar y referirse a las diferentes expresiones. En las últimas décadas se ha comenzado a incluir la música en el campo antropológico, concebida como manifestación cultural que implica relaciones sociales, identidades y prácticas colectivas (Finnegan 1999, Ruiz 1985, Cohen 1993, entre otros). Por otro lado, se ha señalado que la música ocupa un lugar fundamental en la construcción de identidades subjetivas y colectivas (Frith 2001, Seeger 1988, Vila 1996, Pelinski 2000, entre otros). Desde esta perspectiva, los textos musicales, las interpretaciones y los discursos en torno a ambos, ofrecen maneras de ser y de comportarse, así como modelos de satisfacción psíquica y emocional. La música, entonces, permite a los individuos representar, simbolizar y sentir la experiencia inmediata de la identidad colectiva.

A la luz de lo dicho es posible sostener que si la música puede ser abordada desde la perspectiva antropológica; y si se admite además que ella ocupa un lugar importante en la construcción de identidades; se puede reflexionar, entonces, acerca de la construcción de identidades a través de la actividad musical desde un enfoque antropológico.

El estudio de la relación entre música e identidad conforma un área relativamente reciente tanto en la Etnomusicología y los Estudios de la Música Popular como en la Antropología. No es casual, entonces, que no existan investigaciones que aborden esta problemática en Iruya. Un trabajo como el que me he propuesto puede ser útil para

¹ Si bien las coplas son en ocasiones incluidas por los actores sociales de Iruya dentro del conjunto de la música folclórica, ellas son con frecuencia mencionadas por separado. He continuado con esta distinción en virtud del lugar central que tienen en el presente trabajo los discursos locales.

diferentes sectores de esta población, al alentar iniciativas locales que permitan el desarrollo de actividades musicales -entre otras-, desde una perspectiva crítica. Si bien no es el objetivo principal, sí es un efecto buscado de la presente investigación el que se sirvan de sus resultados diversos actores sociales. Reconocer la incidencia de la actividad musical -en la que incluyo la audición- en la constitución y movilización de subjetividades tanto individuales como colectivas y su relación dialéctica con otros aspectos de la vida social, puede dar lugar a proyectos que apunten a generar posturas críticas, conscientes de la propia realidad y de que, al desnaturalizarla, surgen nuevas posibilidades de elección y de promover cambios. En el caso de actores sociales que se dedican a la formación de niños y jóvenes, por ejemplo, es posible esperar que una perspectiva como la que aquí se presenta pueda ser tomada críticamente en sus respectivas funciones, tanto para desarrollar determinadas actividades -escuchar, aprender o crear diferentes expresiones musicales- como para pensar con sus estudiantes acerca de las identidades que se construyen a través de la música. Finalmente, deseo que la discusión de esta postura con algunas personas, estimule nuevas reflexiones respecto a la propia identidad, el quehacer musical y otras actividades culturales. La sola reflexión, cuestionamiento de lo supuestamente "dado", permite elegir, cambiar o no cambiar, asentarse en las propias necesidades y decisiones. Desde ya, no quiero con esto decir que los actores sociales no lo hagan. Aspiro solamente a que mi perspectiva sea de utilidad para algunos de ellos.

La presente investigación se ha desarrollado sobre la base de la observación con participación y la realización de entrevistas en profundidad con diferentes actores sociales de Iruya. Si bien, como ya señalé, mis viajes a esta localidad se remontan al año 1997 -en la mayoría de los cuales pude participar como audiencia de la Fiesta del Rosario-, el trabajo de campo que formó parte del proceso de elaboración de este estudio comenzó a fines del año 2002. He concurrido desde ese momento en cuatro ocasiones a Iruya -combinando la labor etnográfica con la ejecución de talleres con niños de diferentes comunidades-, en dos de las cuales profundicé la observación de esta festividad y, en todas ellas, participé de diversos eventos musicales y no-musicales y llevé adelante las entrevistas con mis interlocutores.

Este trabajo se despliega a lo largo de cinco capítulos. Tras la introducción, objeto de esta primera sección, el primer capítulo, fundamentalmente teórico, expone el marco interpretativo desde el que reflexiono acerca del tema aquí propuesto. En el segundo capítulo realizo una descripción general de ciertos aspectos de Iruya -brindando datos acerca de su población y del contexto histórico y económico- basándome en mis propias observaciones y en algunas investigaciones de otros estudiosos. Tras la descripción de la Fiesta del Rosario, desarrollada en el tercer capítulo, en el cuarto me centro en los discursos

de los sujetos sociales acerca de las distintas músicas que tienen lugar en ella. Considerando algunos de los diferentes significados que cruzan a las músicas, así como el lugar que ellas ocupan en la Fiesta del Rosario, en el quinto capítulo intento reflexionar acerca de las identidades a las que esas músicas pueden estar dando lugar. Dedico un apartado a las conclusiones, en las que retomo las ideas centrales de la investigación y sugiero otras líneas de reflexión. Finalmente, la sección de referencias bibliográficas precede al apéndice; en él presento el perfil de mis interlocutores de Iruya y quise hacerlo desde el modo en que los percibo, explicitando mi propia subjetividad –la que, de todos modos, subyace al conjunto de este estudio.

Quiero destacar, por último, que considero al discurso que he desarrollado a lo largo de esta investigación –el mío- como una entre las múltiples voces que se expresan en torno a la Fiesta y a las expresiones musicales que tienen lugar en ella. Es necesario concebir mi propia perspectiva como la de un actor –actriz- social e históricamente situado, con un modo de interpretar discursos y comportamientos que no puede ser descontextualizado.

Capítulo I

MARCO CONCEPTUAL

1. Acerca de la música y la vida social

...en la música se transmite toda la historia, la cultura de un pueblo.

Malena

...es parte de nuestro ser, digamos, yo pienso que cuando se acabe la música, va a desaparecer el pueblo. Y entonces una música tan ancestral como la nuestra, que es una música comunitaria, que es una música de compartir, donde no existe el término artista, donde no existe la palabra cultura, sino que se vive... Aquí no existe la palabra cultura, se vive, se es. Y gracias a eso, digamos, a ser de esa forma, se mantiene lo que se mantiene.

Martín

Considerar la música como fenómeno social, posibilita hacerla objeto de un estudio antropológico, tal como han comenzado a realizar recientemente algunos antropólogos. Aparece entonces un reconocimiento del interés y valor que puede tener un análisis de las manifestaciones musicales desde el interior de la disciplina, aun sin adentrarse en la estructura sonora en términos musicológicos. Como ésta es la perspectiva desde la que abordo la presente investigación, a continuación expondré las posturas que sustentan algunos investigadores.

Basándose en sus experiencias de campo, Ruth Finnegan (1999) cuestiona la idea de que la música deba quedar fuera de la esfera de investigación antropológica. Reconociendo las posibilidades del antropólogo para incluir a la música en su trabajo de campo, argumenta que el lugar que ocupa la misma en ciertos grupos hace que en muchos casos ella no pueda ser omitida. Sus conclusiones, que conforman la base sobre la que se asienta mi investigación, son tres: la música juega un papel en toda cultura; la música puede ser estudiada por métodos utilizados en antropología centrándose en aspectos que no sean el análisis de la estructura sonora; y el estudio de la música desemboca en cuestiones relevantes para la teoría y práctica antropológica.

En la misma línea que Finnegan, Sara Cohen (1993) afirma que los estudios que se realizan en el ámbito de la música popular necesitan complementarse con un abordaje etnográfico que, considerando a la música como práctica y proceso social, se centre en los individuos y sus relaciones sociales. Las experiencias de los individuos en su vínculo con la música, los usos que le dan y los significados que construyen, tienen lugar en contextos sociales e históricos particulares, en el marco de redes específicas de relaciones sociales. De ahí el valor de una perspectiva holística, contextual, sincrónica y diacrónica. En sus

propias palabras, “Un abordaje etnográfico del estudio de la música popular, que incluya la observación directa de gente, sus redes sociales, interacciones y discursos, y la participación en sus actividades día a día, rituales, ensayos y ejecuciones, alentaría a los investigadores a experimentar diferentes relaciones, opiniones, valores y estéticas, o a ver contextos familiares desde una perspectiva alternativa. Este ejercicio podría aumentar el auto-conocimiento y desafiar nociones preconcebidas o premisas sin fundamento”² (1993: 135). La etnografía, concluye entonces Cohen, no sólo aumentaría el conocimiento de los procesos y prácticas de la música popular, sino que demostraría la compleja interrelación de contextos, eventos, actividades y relaciones propias de la música popular, que se esconde tras las afirmaciones generalizadoras. ¿Cómo llevar esto a la práctica? El trabajo etnográfico, explica, permite indagar acerca de las relaciones sociales, actividades y redes -tanto de los individuos de una comunidad como de diversas instituciones-, en conexión con el contexto histórico, centrándose en las nociones de localidad y su nexo con la música. A través de las manifestaciones musicales, asevera, diversos grupos actúan como transmisores de representaciones colectivas de nación, comunidad, etc., y de conceptos como lugar, pertenencia y territorialidad, contruidos mediante interacciones sociales. El énfasis, asevera Cohen, debe ponerse en los individuos y sus redes y lazos sociales, los cuales, al cruzarse con diferentes grupos y subculturas, giran alrededor de cuestiones de identidad. Esto demuestra cómo estos conceptos cambian y entran en conflicto en función del género, clase, edad, etnicidad y relaciones de poder, -incluso en grupos relativamente homogéneos. Un abordaje etnográfico para estudiar los vínculos sociales e individuales, aventura, puede develar los procesos de construcción histórica y social de los conceptos, valores y creencias, así como su especificidad cultural.

En nuestro país, cabe mencionar el aporte que ha efectuado Irma Ruiz (1968, 1985, otros), una de las primeras etnomusicólogas argentinas -junto con Jorge Novati-, al investigar las expresiones musicales indígenas desde un abordaje antropológico, tomando el método fenomenológico y agregando luego una perspectiva histórica y el análisis técnico-musical. En sus trabajos afirma la importancia de considerar la música de diferentes grupos étnicos del territorio argentino desde el estudio del *hecho etnomusical*: “Es decir, los hechos y fuentes sonoro y coreográfico-musicales, más todo lo que se les asocia estructuralmente en la realidad vivida por hombres concretos de culturas concretas, y a través del devenir histórico” (1985: 13). Esto, comenta la autora, se realiza mediante el trabajo de campo intensivo y una revisión conceptual por parte del investigador, que permita “...minimizar la transferencia de los conceptos y valores de su cultura, durante la recolección del material” (1985: 13).

² Cuando no se indica lo contrario, la traducción es mía. En ocasiones me he tomado alguna libertad a fin de reflejar, en la medida de mis posibilidades, las ideas expresadas en otro idioma.

2. Acerca de la música y la construcción de identidades

Hasta aquí he abordado trabajos que conectan la música con las ciencias antropológicas en un nivel general. Expondré a continuación el modo en que las principales perspectivas teóricas –desarrolladas dentro de líneas culturalistas– conciben la relación entre música e identidad. Se trata de las teorías de la homología estructural, la interpelación, la narratividad y las tramas argumentales. En esta sección me basaré extensamente en los trabajos de Pablo Vila (1996) y Ramón Pelinski (2000).

2.1 Argumentos homológicos

Ante la pregunta acerca de por qué diferentes actores sociales se identifican con ciertas músicas y no con otras, la llamada Escuela Subculturalista Inglesa³ y algunos etnomusicólogos (Alan Lomax 1962) responden que determinadas formas musicales estarían necesariamente conectadas con actores sociales específicos a través de una “resonancia estructural” entre posición social y expresión musical. Habría, según esta postura, una relación de determinación de infraestructuras sociales sobre superestructuras artísticas. Se parte del supuesto de que la música de una comunidad –así como otras manifestaciones culturales– es producto de una mentalidad homogénea de sus miembros. Medio y estructura musicales reproducirían entonces rasgos de la estructura social.

Sin embargo, señala Vila (1996), este modelo tiene dificultades para explicar los cambios en los gustos musicales de actores que no han modificado su posición estructural y los casos de aquellos grupos que adoptan diferentes géneros musicales al mismo tiempo. Pero fundamentalmente, observa, no se explica cómo opera la homología y se sobreenfatiza la coherencia estructural, dejando de lado los entrecruzamientos, ambigüedades, cambios y negociaciones de sentido que tienen lugar en estos procesos. Feld (1984, citado en Pelinski 2000), por su parte, sostiene que no se puede predecir un sistema musical a partir de la organización social, ni estructuras sociales a partir de formas musicales. De hecho, hay músicas similares en estructuras sociales diferentes y en sociedades similares hay más variedad musical de lo que estas teorías suponen. Al mismo tiempo, no todo aquello que es relevante en una sociedad aparece remarcado en su música. Estudios culturales y postmarxistas observan que hay una cierta autonomía de las prácticas artísticas respecto de la base social y que ellas, a su vez, pueden crear prácticas sociales. Asimismo, destaca Pelinski (2000) que la actual circulación de sonido y de sentidos desterritorializa las significaciones musicales y les da nuevas reinterpretaciones.

³ Dick Hebdige (1976, 1979), Ian Chambers (1976, 1979), Paul Willis (S/F) y T. Jefferson (1976), citados en Vila (1996). Las citas de los autores aquí mencionados que no aparecen en la sección bibliográfica han sido extraídas de los artículos revisados para este trabajo.

Podremos esclarecer algunos presupuestos formulados dentro de estas corrientes introduciendo ciertos aspectos de un breve trabajo no incluido en las revisiones de Vila (1996) y Pelinski (2000). Según Anthony Seeger (1988), nuestra concepción acerca de los procesos por medio de los cuales los miembros de un grupo se identifican con un determinado tipo de música está limitada por cinco presupuestos -llamados por él mitos y errores indistintamente- que vienen del siglo XIX. En ese momento se elaboran las teorías evolucionistas que, con su búsqueda de “orígenes” y de “tradiciones puras”, han mantenido, en algunos casos hasta el día de hoy, una imagen de identificación de un grupo con un único estilo⁴ musical. En sus propias palabras, “En nuestras investigaciones encontramos lo que buscamos –orígenes y tradiciones puras- pero al costo de ignorar lo que no cabe en la teoría: innovación en las sociedades tribales, música popular, y una relación dinámica entre tipos de música y grupos de personas en el mundo entero” (1988: 2).

El autor expone y cuestiona los mencionados presupuestos que, según él, subyacen en la bibliografía acerca del tema:

1. La música precolombina no tenía transformaciones, sino que permanecía igual en cada grupo; los cambios comenzaron con la llegada de los europeos. Sin embargo, señala, tanto la arqueología como diversas investigaciones entre comunidades actuales, han dado cuenta del intercambio material entre diferentes grupos, así como la incorporación e interés en músicas de otras sociedades.
2. La identidad de un grupo con un determinado tipo de música es duradera y los estilos han permanecido relativamente estables en todo el mundo. Contrario a esta afirmación, el autor destaca que los grupos tienen más de un estilo musical, cuya permanencia en el tiempo no implica necesariamente que se haya mantenido en la misma sociedad. Es necesario, sostiene, atender al proceso por el que sus miembros utilizan ciertas formas musicales en lugar de dar por sentada una identificación grupo-sonido.
3. Los miembros de una sociedad cambian o mezclan sus tradiciones musicales guiados únicamente por consideraciones estilísticas. Seeger cuestiona esta idea señalando que la interacción musical no sólo depende de las semejanzas en estructura y timbre musical sino también de factores no-sonoros -separación física, relación entre tradición musical y estructura de poder interna, conceptos acerca de la música.
4. La relación entre música e identidad étnica es resultado de la experiencia y la historia de un grupo y no está ligado a la coyuntura socio-política actual. Sin embargo, objeta el autor, los efectos de esta última en la música han sido demostrados en numerosas ocasiones.

⁴ El autor llama “estilo” a lo que yo, en todo este trabajo, voy a denominar “género”.

5. Los investigadores y las instituciones de enseñanza e investigación no influyen en los procesos de identificación entre grupos y música. Oponiéndose a esta idea, observa Seeger que la cultura o subcultura del investigador e incluso las instituciones nacionales inciden en los procesos de producción musical. Las decisiones acerca de qué debe ser estudiado, grabado y publicado, afectan tanto al conocimiento como al desarrollo de las culturas.

Es posible sostener que gran parte de la teoría de la homología está asentada en estos presupuestos. Es pertinente ahora exponer las propuestas de Seeger –las que he intentado seguir en mi investigación- para abordar los procesos a través de los cuales los grupos se identifican con ciertas manifestaciones musicales⁵. Sugiere, en primer lugar, entender las sociedades como compuestas por diversos grupos y no como unidades monolíticas. Los grupos de una sociedad muchas veces compiten por los recursos materiales y simbólicos, y las relaciones jerárquicas influyen en los estilos que se practican. Al decir del autor, “...una nación, o cualquier grupo dentro de esa nación, puede tener múltiples tradiciones musicales que son importantes para los diferentes grupos que la componen. En una determinada coyuntura, los grupos pueden escoger una u otra forma musical de acuerdo con los valores e intenciones de sus miembros” (1988: 6). En segundo lugar, recomienda concebir a los grupos étnicos como uno entre varios tipos de grupos basados en la experiencia, que en ocasiones usan una o más de sus tradiciones para su organización o atención. Las tradiciones musicales son uno de los recursos que pueden utilizar para identificarse como grupo y diferenciarse de otros; ellas, sin embargo, pueden variar y transformarse. En tercer lugar, considera necesario reconocer la fluidez de los procesos socio-políticos y, en lugar de asumir que un grupo ejecuta un tipo de música, preguntarse por qué ejecutan esa música para esa audiencia en ese momento. En cuarto lugar, propone tener en cuenta las implicaciones de nuestros análisis para los pueblos que estudiamos. Por último, sugiere abandonar la idea de que la música es puramente un lenguaje estético e internacional, para verla como un recurso social y una estrategia, utilizada -junto con otros elementos culturales- para actuar en situaciones sociales. Al decir de Seeger, “Cuando un grupo escoge un determinado estilo musical, él está haciendo más que crear ciertas estructuras sonoras. Sus integrantes están creando tanto un pasado como un presente, y se están proyectando en un futuro construido por ellos mismos. La música no solamente usa a la historia y la construye, ella también ayuda a construir un presente y un futuro, y puede ayudar a unir los tres de una manera inteligible para sus participantes y las personas que la oyen” (1988: 7).

⁵ A diferencia de las teorías que veremos a continuación, Seeger no se refiere con exclusividad a la música popular –el autor proviene de la Etnomusicología.

Las teorías que se desarrollan a continuación complejizan el proceso de identificación de un grupo con la música, de modo que, por lo general, podremos ver también en ellas una posición superadora de los mencionados presupuestos.

2.2 Teoría de la interpelación

Para franquear las limitaciones de la homología, se apela a la teoría althusseriana de la interpelación, que se refiere a un mecanismo imaginario de reconocimiento en el cual la ideología constituye a los individuos en sujetos de experiencia, dándoles un lugar en la división social del trabajo. Así, la ideología transforma a los individuos en sujetos por medio de la interpelación o llamada. En el marco de esta teoría, Middleton (1989, citado en Pelinki 2000) habla de la función interpelativa de la música; ésta se daría a través de mecanismos que ponen al público de una ejecución musical en la posición de destinatario de un mensaje, de interpelado. Debido a los múltiples y complejos códigos de la música, sostiene, ésta puede interpelar a actores sociales muy diferentes. Ella construye significados tanto a través sus recursos expresivos como de discursos en torno a sí misma. Ofrece a la gente modos de gozar y valorar identidades que desean o que creen poseer.

La teoría de la articulación⁶ mantiene la idea de una autonomía relativa de elementos culturales e ideológicos, al mismo tiempo que subraya que los patrones económico-sociales son mediatizados a través de una lucha constante por la conformación de sentidos. Lo dicho significa que no hay una determinación o relación unidireccional. Respecto a la idea de interpelación, dice Vila: "Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras, y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional" (1996: 4). De acuerdo con Frith (1987, citado en Vila 1996), la música popular tiene una particular capacidad interpeladora porque puede simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de identidad colectiva. Ella no sólo deriva de identidades construidas socialmente, sino que también ayuda a formarlas. El carácter fuertemente polisémico de un evento musical -de sus códigos musicales y extramusicales- explicaría su importancia y complejidad como interpeladora de identidades. Por eso, afirma, tiene la capacidad de interpelar actores sociales muy diversos, especialmente porque dichos códigos pueden ser contradictorios. En otro trabajo (Frith 1990, citado en Pelinski 2000), el mismo autor especifica que la función interpelativa de la música no viene de la sintaxis musical sino de las significaciones que le asignan los oyentes; son construcciones sociales -y es por esto que son a veces contradictorias.

⁶ Más adelante se expone la noción de articulación propuesta por Hall (1985).

Sin embargo, objeta Vila, estas teorías tienen problemas semejantes a los de las anteriores: no pueden explicar cómo se producen las articulaciones en actores concretos ni por qué una interpelación es más exitosa que otra, sin caer en las nociones de homología o hegemonía. El hecho de que haya interpelaciones que fallan, indica que las estructuras musicales no tienen la capacidad intrínseca de transmitir o imponer significaciones. Según Vila, si bien estas teorías dan lugar a la idea de negociación de significados, no explican por qué una configuración de sentido se articula con una matriz musical particular⁷. Observa Pelinski que estas explicaciones tienen como ventaja el concebir a los sujetos como agentes –en tanto reconocen y responden a una interpelación. Pero encuentra el mismo problema que Vila al advertir que, para explicar estas respuestas, se recurre a la noción de que la ideología los somete –ya que están sujetos a su dominación–, cayendo así en una argumentación circular.

2.3 Narratividad

La categoría epistemológica de “narratividad” se ha extendido en las ciencias humanas desde los años `60. La concepción de la identidad en relación con esta categoría es explicada por Pelinski al considerar que “Si es cierto que el yo profundo no es más que lenguaje (Lacan 1968), el yo tiene que ser producto de la narración y no puede comprenderse sino como discurso...” (2000: 170-171). Según Ricoeur (1984, citado en Vila 1996), la narratividad es un esquema cognitivo fundamental, ya que nos presenta un mundo en el que las acciones humanas adquieren sentido al ser conectadas de acuerdo a su efecto en el logro de objetivos y deseos. Supone esta teoría que la comprensión de uno mismo tiene profundidad temporal e incorpora una determinada narrativa, ya que “...las narrativas orientan nuestras vidas desde el presente hacia el pasado y el futuro” (Pelinski 2000: 171). El tiempo constituiría y a la vez reuniría a la narratividad y la identidad; y la música, como tiempo sonoramente organizado, expresaría dicha unidad, fusionando el mundo exterior e interior de nuestras identidades. Para Frith (1996, citado en Pelinski 2000), el concepto de narratividad explica el proceso de formación de identidades musicales porque reúne en una unidad vivida la identidad como representación imaginaria de uno -lo que querríamos ser- con la identidad como sentimiento real que se materializa en el cuerpo al hacer y oír música, cuando se siente la identidad corporalmente en la *performance* -que da el placer de lo que podría ser nuestra identidad.

Si bien la propuesta teórica de Frith ha sido señalada por Vila y Pelinski, a mi parecer, un trabajo posterior a los que se refieren estos autores agrega una mirada que le da un sentido nuevo a la experiencia que implica el quehacer musical. Simon Frith (2001) se acerca al tema que aquí nos ocupa explicando cómo se emiten juicios de valor acerca de la

⁷ Veremos, sin embargo, que esto se puede explicar en relación con períodos históricos específicos en los que se han ido configurando las cadenas de significados (Hall 1985).

música –en este caso, la popular. Desarrolla una propuesta de análisis en que la sociología de la música popular sirve de base para una teoría estética que va desde una descripción de las funciones sociales de la música popular hasta la comprensión de los juicios de valor que se efectúan sobre ella. El sociólogo que estudia la música popular contemporánea, observa, se encuentra con un conjunto de decisiones individuales, tanto de los creadores como de los consumidores, que conforman un patrón de éxito, gusto y estilo. Aun cuando estos patrones puedan ser resultado de condiciones sociales y manipulación comercial, destaca Frith, nos los explicamos en términos de juicios de valor. Y cuando un *fan* o un músico explica el valor de una música u otra, es usual la argumentación en torno a la idea de autenticidad. Sin embargo, aventura el autor, es necesario analizar cómo se establece una idea de verdad *a priori*, y no cuán verdadero se considera algo. Sugiere, entonces, indagar cómo la música popular construye a los individuos en lugar de preguntarse qué revela sobre ellos.

Aunque el autor aclara que el carácter de la música popular como *constructo* más que como expresión de un colectivo no es exclusivo de ella, sostiene que la misma juega un papel fuerte en este sentido por dos razones. En primer lugar, genera experiencias emocionales especialmente intensas; en segundo lugar, al estar esas vivencias situadas en un contexto social, hay límites a la diversidad de interpretaciones posibles. Asimismo, explica, “La experiencia de la música pop es una experiencia de ubicación: en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de otros *fans*” (2001: 420). La intensidad emocional de la música popular, entonces, le daría una fuerza particular por sobre otras expresiones populares. Esto es así, argumenta, porque se da una individualización: las personas nos apropiamos de la música *pop* de un modo inmediato, cuando “Llenamos nuestras vidas de canciones y nuestros cuerpos de ritmos...” (2001: 421). Hay a la vez un fuerte carácter social -la música está regida por normas, convenciones, que indican que unas músicas o interpretaciones funcionan y otras no. En sus propios términos, “Esta interacción entre la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social” (2001: 421). La música puede entonces representar, simbolizar, y permitir que el individuo sienta la experiencia inmediata de la identidad colectiva.

Frith plantea cuatro de los usos más significativos del *pop*, que remiten a las funciones sociales de la música. En primer lugar, la música popular responde a cuestiones de identidad. Las canciones del *pop* nos crean una autodefinición particular, nos dan un lugar en la sociedad, provocan un placer de identificación “...con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta” (2001: 422) que se experimenta de modo directo. Además de identidad, esta música produce no-identidad -lo que nos gusta, y lo que no nos gusta-, inclusión y exclusión. Observa Frith que

esta posibilidad de identificarse y situarse en determinados grupos sociales es parte de la música popular en general -la música *folk*, por ejemplo, delimita fronteras de identidad étnica y nacional. En segundo lugar, la música ofrece una vía para administrar la relación entre la vida emocional pública y la privada. El lenguaje cotidiano respecto a nuestros sentimientos más intensos es, en opinión de Frith, "...de lo más aburrido y banal" (2001: 424). De ahí la gran cantidad de canciones de nuestra cultura que refieren a esos sentimientos de un modo que el autor considera más interesante y emotivo; en ellas, los cantantes parecen ser capaces de expresar lo que sus seguidores sienten. En tercer lugar, la música popular da forma a la memoria colectiva, organiza nuestro sentido del tiempo. El impacto físico de la música intensifica la experiencia del momento. La organización musical del sentido del tiempo hace que canciones y melodías nos recuerden sucesos del pasado y, al hacernos prestar atención a la sensación del tiempo, la música popular se torna fundamental en la vida de los jóvenes -no por reflejar su experiencia sino por definir para nosotros lo que es la juventud. Por último, la música popular se vincula con la idea de posesión. Sentimos que poseemos la canción, la interpretación, al mismo intérprete, y a la vez nos sentimos poseídos por ella; se convierte así en parte de nuestra identidad, la incorporamos a la percepción de nosotros mismos. El autor enfatiza "La intensidad con que establece la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo..." (2001: 427).

Frith se pregunta al principio de su artículo "¿Cómo es posible afirmar con tanta rotundidad que una determinada música es mejor que otra?" (2001: 427). Considerando la caracterización recién presentada, dice que la respuesta puede ser pensada en relación con que ciertas canciones e interpretaciones cumplan las mencionadas funciones para determinados oyentes. Al asumir el autor el papel de un *fan* de música popular, se permite aventurar: "Daremos por sentado a partir de aquí que la música que escuchamos constituye algo muy especial para nosotros: no, como en el caso de un crítico de rock ortodoxo, porque esa música sea más 'auténtica' que otra (aunque podamos describirlo así) sino porque de un modo mucho más intuitivo nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianidad y que nos permite 'salimos de nosotros mismos'. La consideramos especial no necesariamente en referencia a otras músicas sino en relación al resto de nuestra vida" (2001: 427. El subrayado es mío). Cuando habla de trascendencia, aclara, no se refiere a que la música esté libre de las fuerzas sociales, sino a que está organizada por ellas, -lo cual vale también para la música culta.

Frith propone analizar las canciones como narrativas, viendo cómo cada género construye sus narrativas y las personalidades de sus ídolos, sitúa a sus públicos y pone en juego sus modelos de identidad y oposición. Sugiere también desarrollar un análisis de géneros en el que la clasificación tenga en cuenta el modo en que distintos tipos de música popular arman sus propias estructuras narrativas, establecen sus modelos de identidad y

articulan distintas emociones. Como conclusión, advierte que si bien es verdad que los gustos individuales expresan gustos colectivos a la vez que reflejan la adscripción a ciertos grupos, "Incluso si centramos toda nuestra atención en la recepción colectiva de la música popular, seguiremos sin explicar por qué una determinada música consigue provocar tales efectos en la colectividad mejor que otra, o por qué esos resultados difieren según los géneros, audiencias y circunstancias de que se trate. Los gustos en la música popular no se derivan simplemente de nuestras identidades socialmente construidas; también contribuyen a darles forma" (2001: 434).

La propuesta de Frith de analizar los juicios de valor en relación con la música se puede tomar para un análisis de las significaciones que entran en juego en las elecciones musicales. Los juicios de valor pueden funcionar a modo de puerta de entrada hacia los significados asignados a los diferentes géneros musicales. Hay que rescatar también su énfasis en que la trascendencia de la música –la música en general- reside en gran parte en que está intrincada con las fuerzas sociales –y no por fuera de ellas.

2.4 Narratividad y tramas argumentales

Intentando encontrar una respuesta superadora al problema de por qué funciona una interpelación y no otra, Vila (1996) agrega a la teoría de la narratividad el concepto de "trama argumental". Se busca así explicar el modo en que se dan las alianzas identitarias entre nuestras diferentes e imaginadas identidades narrativas y las diversas identidades imaginadas que las prácticas musicales materializan.

La identidad social, dice Vila, "...se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados. Uno de los resultados de esta lucha discursiva es que los nombres y rótulos que definen a las diversas relaciones y posiciones sociales entran a formar parte del reino del sentido común (Gramsci 1975: 1396) impregnados con las connotaciones propuestas por los 'ganadores' de esta batalla por el sentido" (1996: 9). Se establece así una especie de equivalencia entre lenguaje y realidad con una relativa clausura que es condicional, porque identidad social y subjetividad son precarias, contradictorias y en proceso, siendo los individuos espacio de lucha de construcciones culturales discursivas. Distintas expresiones culturales, dice el autor, nos proveen de nombres y contenidos para interpelar y ser interpelados y éstos se refieren a las posiciones que ocupamos en la vida cotidiana. Entre estas expresiones, la música popular tiene un lugar fundamental en la articulación de sentidos y en la interpelación de actores sociales.

Considerando que la música popular juega un papel relevante en la articulación de sentidos e interpelación de los actores sociales, Vila intenta adentrarse en las razones por las que los sonidos musicales -que no tienen significado en sí mismos- están implicados en

la construcción de significados y valores. Sugiere que una matriz musical permite articular una cierta configuración de sentido cuando quienes siguen dicha matriz sienten que se "ajusta" -tras un proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental- a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas. Si bien considera que la música no tiene sentido intrínseco, sostiene que sí tiene un sentido ligado a las articulaciones en las que participó en el pasado. Ellas no impiden su rearticulación en nuevas configuraciones de sentido, pero le ponen ciertos límites, "Así, la música no llega 'vacía', sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido" (1996: 14). Para el autor, los eventos sociales -incluida la música- se construyen como experiencia en el interior de tramas argumentales que les dan sentido, por lo que la trama argumental de la propia identidad narrativa dirige el proceso de selección. Pero la trama argumental tiene sus límites, vinculados con el contexto del individuo y las posibilidades que vislumbra en relación con su historia.

Según Vila, el personaje que desarrollamos en nuestras narrativas sobredetermina las categorías con las que describimos a los "otros" y a nosotros, y también a las connotaciones de las categorías y de las interpelaciones. La trama argumental, explica, evalúa la interpelación, dando lugar a un proceso de negociación entre narrativa e interpelación. Éste puede tener diferentes resultados -aceptación, rechazo u otras formas intermedias-, pero es más probable que se modifiquen y ajusten mutuamente, construyendo una versión relativamente coherente del yo. Para Vila, entonces, la identidad social no es ni un "estado esencial interno" ni producto de discursos externos, "...sino que es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los 'otros' desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo. Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales" (1996: 20). Vila admite que su propuesta aún tiene que explicar por qué las diferentes personas prefieren unas tramas en vez de otras, sin apelar a la homología o la hegemonía. Pero afirma que su teoría da un espacio donde buscar la relación entre estructura y agencia.

Si bien es posible aseverar que la propuesta teórica de Vila responde, en gran medida, a muchas de las preguntas planteadas⁸, deja también ciertas cuestiones sin resolver, como se puede ver en las críticas que realiza Pelinski (2000). Una de ellas alude a que Vila deja de lado el momento corporal, más inconsciente y ligado al deseo, que caracteriza la experiencia musical, momento sumamente importante en el proceso de

⁸ Se verá más adelante que hago uso de algunos elementos de su propuesta.

identificación. En esta instancia tienen lugar procesos irracionales, oscuros, que escapan al discurso racional. En una segunda crítica señala Pelinski que los procesos de identificación musical son más variados y complejos de lo que muestran las teorías de la interpelación y de las tramas narrativas. Hay contingencias casuales y arbitrarias en las que no parece haber negociaciones o tramas previas que acepten o rechacen ciertas interpelaciones. Puede haber prioridad ontológica de disposiciones corpóreas, inconscientes, que nos permiten tener experiencias musicales identificatorias sobre las que luego se construyen tramas discursivas. La argumentación de Vila vuelve a caer en la circularidad, ya que para explicar una interpelación exitosa se recurre a una trama que siempre ofrecería interpelaciones exitosas –quedando sin responder por qué lo son. Una tercera crítica se refiere a que en esta teoría se reduce la experiencia musical a procesos de formación identitaria con referencias externas a la música. Ella sería sólo un medio de negociación de sentidos entre interpelación y trama. Sin embargo, dice Pelinski, los sonidos musicales poseen también poder de interpelación por sus propias características materiales. Esto puede ocurrir a partir de la experiencia sensual -corporal- del sonido, aunque filtrado por algunas características culturales. Una cuarta y última crítica señala que si es de esperar que no todos los miembros de un grupo acepten las interpelaciones de la música de su cultura, ello no puede ser desvinculado del carácter cada vez más heterogéneo, fragmentado y contradictorio de las agrupaciones humanas. Esto significa que el modelo explicativo de la trama argumental personal es en realidad función de tramas más vastas, redes que hoy en el mundo exigen la formación de identidades transétnicas y transnacionales.

Las críticas de Pelinski a Vila son, a mi entender, acertadas. La más contundente es aquella que destaca que hay muchos elementos que quedan por fuera y que son, sin embargo, vitales en la experiencia musical –como los aspectos irracionales, corporales y emocionales. Entiendo que referirse a la aceptación o rechazo de un género o tema musical como sobredeterminados por las tramas argumentales reduce la multiplicidad de factores que forman parte de estos procesos. Hay también un problema que quiero subrayar, que se conecta con la segunda crítica de Pelinski. Vila propone que una matriz musical permite articular determinada configuración de sentido cuando los actores sociales sienten que se “ajusta” a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas. Pero de nuevo, ¿por qué sienten que una se ajusta y otra no? Si bien él intenta responder a esto con la idea de que la música no llega vacía sino con múltiples connotaciones de sentido –concepción que comparto totalmente-, creo que sólo sitúa el problema en otro lado. Habría que explicar, entonces, de dónde vienen esos sentidos que trae consigo, por qué los actores sociales aceptan ciertas matrices culturales con determinados sentidos y otras no, y por qué unas se ajustan a su trama argumental y otras no. Si con esta explicación, entonces, se justifica por

qué una interpelación funciona y no otra –a partir de su relación con la trama argumental-, su propuesta tiene tantas falencias como la teoría de la interpelación y la narratividad, porque sólo cambió de lugar la pregunta que no encuentra respuesta. Sin embargo, la teoría de Vila considera la negociación de significados, la lucha por el sentido y la naturalización discursos hegemónicos, elementos a mi entender fundamentales para la construcción de un marco explicativo.

Hay, por otro lado, una cuestión en la que no concuerdo con Vila, Frith ni Pelinski. Si bien es claro que sus análisis se remiten a la música popular, consideran que son características exclusivas de ella algunas que, a mi entender, deberían pensarse respecto a la música en general. Tal vez no todas las funciones que menciona Frith o el poder de interpelación que señala Vila sean extensibles. Pero esto no puede darse por supuesto; debe, por el contrario, ser una pregunta a responder. Si bien habría que investigar más detalladamente el tema, creo que diferentes tipos de música proveen de elementos de los que se valen los actores para definir su identidad. La actitud “sobria”, seria o “auto controlada” que adoptan algunos actores sociales que eligen la música llamada seria o académica, por ejemplo, puede ser considerada un tipo particular de autodefinition. Se construye en este proceso de identificación cierto tipo de ejecutantes y oyentes, se produce inclusión y exclusión, se provee de una vía para administrar la relación entre la vida emocional pública y la privada, se organiza un sentido del tiempo, se responde a cuestiones de identidad y se define un cierto colectivo.

3. Acerca de la perspectiva adoptada en la presente investigación

Planteadas ya algunas posturas frente al problema de explicar el modo en que se relacionan músicas e identidades, me centraré en aquellos elementos que forman parte del marco interpretativo por el que intento abordar el modo en que se construyen identidades a través de la experiencia musical en la Fiesta Patronal del Rosario.

Hay en primer lugar algunas líneas que se desprenden de las propuestas de Frith, Vila y Pelinski que me interesa rescatar. Siguiendo a Vila, concibo a la identidad social como relacional, procesual, y como espacio de una continua lucha discursiva por la hegemonía del sentido que define a las relaciones y posiciones sociales en determinado tiempo y sociedad. James Brow (1990) define como hegemonía al proceso por el que los intereses de un grupo dominante se coordinan con los de otros, creando unidad tanto respecto a fines económicos y políticos, como en lo moral e intelectual. Ella debe ser comprendida en tanto proceso cambiante, heterogéneo e incompleto, que opera en diferentes niveles de la conciencia, donde no sólo es recreada y defendida, sino también resistida, alterada y desafiada.

Adhiero también a las concepciones explicadas en los apartados anteriores según las cuales la música –en la que se incluyen las significaciones que se le adjudican- ayuda a conformar las identidades, genera experiencias de identificación. La articulación entre la inmersión individual en la música y su carácter público a la que se refiere Frith, aparece desde la experiencia y se materializa en el cuerpo. Dice Pelinski que “...el momento corporal, prelógico, inconsciente y más ligado al deseo que caracteriza la experiencia musical en una ejecución es, a nuestro entender, el momento privilegiado del proceso de identificación, en el que, sin necesidad de negociación alguna, ni de evaluaciones discursivas, percibimos, *in statu nascendi*, la formación oscura de un sentimiento de identidad” (2000: 173). Este momento se relaciona con la fuerza que posee el carácter performativo de rutinas y rituales que se inscriben en los sujetos sociales por medio de la repetición⁹ y, especialmente, de su inmersión corporal-emocional.

Considero, por otro lado, que una matriz musical adquiere su significado a partir de diversos factores. Entre ellos, los rasgos propiamente sonoros, que despiertan determinadas sensaciones –emocionales, corporales-; la historia social que ha recorrido cada manifestación musical –que le ha otorgado sentidos con igual o más fuerza que la estructura sonora en sí-; los significados atribuidos a ella en el marco de cada sociedad, cultura y subgrupo particular. Estos factores se modifican e interdeterminan y están tan indisolublemente entrelazados que es prácticamente imposible señalar cuál es anterior o preeminente. Se puede acceder a estos mundos de significados a través de cualquiera de estas –entre otras- vías de acceso; por mi parte, abordaré este fenómeno desde el último de los factores mencionados, aquel que considera los significados atribuidos a la música en relación con el marco social en el que se desenvuelven¹⁰.

A pesar de lo acertado de algunas de las críticas de Vila y Pelinski, voy a considerar la construcción de identidades a través de la música desde la teoría de la interpelación, explorando las posibilidades que ella nos brinda. Me centro así en la capacidad interpeladora de la música –considerando sus múltiples códigos como construcciones sociales relacionadas con la ideología-, que sitúa a los individuos en determinados lugares. El contenido simbólico de estos lugares –sistemas clasificatorios, grupos de identificación- es espacio de disputa de numerosos discursos que forman parte de la lucha por la hegemonía. A pesar de lo que sostienen estos autores, considero válido el uso de este último concepto para explicar el éxito o el fracaso de una interpelación, si se lo entiende, como se señala más arriba, como proceso de lucha por el sentido y se lo articula, además, con diferentes ejes que inciden en la construcción de identidades. Los significados que

⁹ Desarrollaré este tema más adelante.

¹⁰ Esto se puede vincular con el interés de Frith (2001) de considerar los juicios de valor acerca de la música articulados con la experiencia de escuchar –y, se podría agregar, la experiencia de ejecutar.

acarrear las estructuras musicales se pueden articular en mayor o menor medida con las identidades construidas de los sujetos, a la vez que incidir en ellas. Siguiendo a Stuart Hall (1985), entiendo por articulación a un vínculo sostenido por procesos específicos, que no es eterno sino que debe renovarse constantemente y puede desaparecer o ser derrumbado dando lugar a nuevas articulaciones. Si bien las prácticas articuladas funcionan juntas, ellas no se fusionan en una, no pierden su carácter distintivo.

Como vimos, sus detractores sostienen que subyace a la teoría de la interpelación un presupuesto de determinación ideológica y sometimiento de los sujetos. Sin embargo, esta teoría puede ser reconsiderada, contemplando las articulaciones que se dan entre actores sociales e ideologías. Por un lado, atendiendo a la diversidad de respuestas que hay frente a ellas -sometimiento, aceptación, rechazo, resignificación, etc.-; por otra parte, los sujetos, en tanto agentes¹¹, pueden incidir en las ideologías modificándolas, afianzándolas, impugnándolas, etc. Podemos encontrar que la lectura que realiza Hall (1985) acerca de la teoría althusseriana de la ideología nos propone una visión menos reduccionista de esta noción –y por consiguiente de la de interpelación– que la planteada por algunos de sus críticos, una visión que va más allá del mero dominio de unos por sobre otros.

En palabras de Hall, Althusser (1965/ 1969, citado en Hall 1985) define a las ideologías como “...sistemas de representación –compuestos por conceptos, ideas, mitos o imágenes– en los que hombres y mujeres (agregado mío) viven sus relaciones imaginarias con las condiciones reales de existencia” (Hall 1985: 103). Hall revisa esta afirmación exhaustivamente. La noción de “Sistemas de representación” refiere a sistemas de significados a través de los cuales nos representamos el mundo a nosotros mismos y a los demás. Las ideologías, explica, no operan a través de ideas singulares sino en cadenas discursivas, en campos semánticos. En sus propias palabras, “Cuando se entra en un campo ideológico y se toma cualquier representación o idea nodal, se desata toda una cadena de asociaciones connotativas¹² [...] La noción de *la* ideología dominante y *la* ideología subordinada es un modo inadecuado de representar el complejo interjuego de diferentes discursos y formaciones ideológicas en toda sociedad moderna y desarrollada. Tampoco el terreno de la ideología está constituido como campo de cadenas discursivas mutuamente excluyentes e internamente auto-sustentadas. Ellas luchan entre sí frecuentemente sobre un repertorio compartido de conceptos, rearticulándolos y desarticulándolos en diferentes sistemas de diferencia o equivalencia” (1985: 104). Con el término “viven” Althusser se refiere, según Hall, a que hombres y mujeres utilizan toda una variedad de sistemas de representación para experimentar, interpretar y dar sentido a las condiciones de su existencia. Al decir, por otra parte, que las relaciones son imaginarias,

¹¹ Me refiero a que si bien los individuos están –estamos– “sujetos” a determinadas estructuras socioculturales, políticas y económicas, tienen un cierto margen de agencia –de elección y acción.

¹² Se puede pensar aquí en la música y sus múltiples significados.

Althusser está sosteniendo que no hay una relación “uno a uno” entre las condiciones de la existencia social que vivimos y el modo en que las experimentamos. Por último, al hablar de las condiciones reales de existencia, está considerando que las relaciones sociales existen más allá de las experiencias y las representaciones ideológicas.

Hall manifiesta que no se debe considerar únicamente la ideología como aquella de la clase dominante. Si bien esta afirmación se opone a la visión propugnada por Althusser (1970/1971, citado en Hall 1985), quien sostiene que la ideología cumple la función de reproducir las relaciones sociales de producción, encuentra Hall muchos elementos esclarecedores en esta teoría. Señala como fundamental la concepción de Althusser de la ideología como práctica, ya que aparece en rituales de organizaciones e instituciones –no todas ellas organizadas por el Estado¹³. Al inscribirse en prácticas, tiene una existencia material, explica Hall, siendo el lenguaje y el comportamiento los medios en los que ella se registra materialmente. Retoma también este autor la noción de sujeto que existe “en y por la ideología” y explica que Althusser se refiere con esto a la posición, la categoría en la que se constituye el sujeto. Tomando de Lacan (1966/77, citado en Hall 1985) el concepto de interpelación, asevera Althusser que somos llamados (*hailed*) o convocados por las ideologías que nos reclutan como sus autores. La ideología nos coloca así en una posición de reconocimiento entre nosotros y una cadena de significados.

Los campos semánticos en los que cualquier cadena ideológica tiene significado, dice Hall, toman forma en períodos históricos específicos. Ellos dejan rastros de sus conexiones incluso después de que las relaciones sociales a las que se referían desaparecieran. En este marco, aventura, se puede pensar en la lucha ideológica: una cadena ideológica particular se torna espacio de lucha no sólo cuando la gente intenta suplantarla por una nueva gama de términos alternativos sino también cuando busca transformar su significado cambiando o rearticulando sus asociaciones –por ejemplo, tomando algo negativo en positivo. Frecuentemente, esta lucha consiste en un intento por dar nuevos sentidos a un término o categoría que ya existe. A medida que se desarrollan los movimientos sociales sobre un programa particular, sentidos que parecían fijos en un lugar empiezan a poder moverse, permitiendo así cambiar el significado del concepto a partir de la lucha alrededor de las cadenas de significados y las prácticas sociales que posibilitaron esta serie de connotaciones.

El campo de lo ideológico, concluye, tiene mecanismos propios y es un ámbito relativamente autónomo de constitución, regulación y lucha social. Y si bien no es libre de determinaciones, no se puede reducir a la determinación de un nivel de formación social. Este proceso, asevera, tiene consecuencias reales en el modo en que la formación social en su conjunto se reproduce ideológicamente; y esta reproducción se torna así un espacio de

¹³ Se mencionan por ejemplo a los medios y las Iglesias.

disputa. Al decir de Hall, “Al contrario del énfasis de la argumentación de Althusser, la ideología no sólo tiene la función de ‘reproducir las relaciones sociales de producción’. La ideología también *pone límites* al grado en que una sociedad dominante [*society-in-dominance*] puede fácil, llana y funcionalmente reproducirse” (1985: 113).

Podemos entonces ver cómo, en la teoría de la interpelación, la noción de hegemonía no reduce el modo en que se articulan las ideologías y los destinatarios de sus mensajes al mero sometimiento. Es decir, no se piensa en ella en términos de determinación en un sentido absoluto. Althusser, dice Hall, nos lleva a articular diferencia y unidad, lo que implica un modo distinto de entender el concepto marxista de determinación, ya que se opera una doble articulación entre estructura y práctica. En sus propios términos, “Con ‘doble articulación’ me refiero a que la estructura –las condiciones dadas de existencia, la estructura de determinaciones en cualquier situación- puede también ser entendida, desde otro punto de vista, simplemente como el resultado de prácticas previas. Podemos decir que una estructura es lo que prácticas previamente estructuradas han producido como resultado” (1985: 95). La estructura, entonces, constituye las condiciones en las que se generan prácticas, a través de las cuales se reproduce la estructura. La práctica, aclara Hall, no debe ser entendida como algo claramente intencional; hacemos historia sobre la base de condiciones previas que no hemos creado nosotros. Sin embargo, subraya, esto no implica determinaciones en el sentido de fijar de forma absoluta lo que la gente debe pensar o hacer. Las estructuras exhiben tendencias, líneas que constriñen y dan forma, pero no leyes inevitables.

Al mismo tiempo, esta teoría deja abierto todo un campo que permite la reflexión acerca del modo en que una configuración de sentido se articula con una matriz musical; esto puede ser pensado en relación con que los discursos que cruzan las expresiones musicales toman forma en determinados períodos históricos y se inscriben en los sujetos a través de prácticas específicas. Podríamos decir que tanto las categorías, las identidades, como las expresiones musicales, adquieren cadenas de significados –entre otras cosas- por sus lugares en determinados períodos sociohistóricos y van cambiando a lo largo de ellos¹⁴. Entre todos los factores que forman parte de estos procesos, cabe pensar en el estado-nación e, interrelacionada con él, la noción de tradición local.

Desde esta perspectiva, entonces, considero a las expresiones musicales como manifestaciones culturales que conllevan cadenas de significados –social e históricamente formadas- que pueden interpelar a los actores sociales situándolos en determinadas categorías- también formadas en ciertos períodos sociohistóricos-, construyendo así identidades. Habría, por lo tanto, una suerte de reconocimiento entre los sujetos y la música

¹⁴ Si bien la propuesta de Vila permite también concebir los discursos como social e históricamente conformados, ella implica una articulación entre narrativas y tramas argumentales que, como ya he señalado, deja a un lado algunos elementos centrales de los procesos de identificación de las experiencias musicales.

con sus cadenas de significados, estando estas últimas fuertemente vinculadas con las identidades, dado que ambas se mueven en los mismos campos semánticos en los que adquieren significado. Al mismo tiempo, tanto las categorías identitarias como las cadenas de significación musicales son espacios de lucha social. De lo dicho se desprenden dos consecuencias. Por un lado, ni las cadenas de significaciones de las categorías de identidad ni las de las expresiones musicales están fijas. Por otro lado, tampoco está fija la relación entre una expresión musical y un colectivo de identificación –sino que están articuladas en el sentido que Hall otorga a esta noción.

Entre otras cosas, los actores sociales son –somos- interpelados por la música como miembros de ciertos colectivos. En esos procesos, se construyen y transmiten nociones de localidad, nación, pertenencia, comunidad, etc. Algunos de los múltiples códigos de las cadenas de significados de las expresiones musicales y las categorías identitarias están estrechamente relacionados con la inscripción cultural del estado-nación en interjuego con las experiencias y concepciones de grupos específicos. Si las cadenas ideológicas aparecen parcialmente a través de rituales de diferentes instituciones y organizaciones, es pertinente considerar la construcción de identidades a través de las prácticas en las que ciertas categorías y el campo semántico en que están inmersas son construidos y transmitidos en un espacio específico. Sugiero en este trabajo que la construcción de identidades en Iruya tiene lugar en parte en un interjuego entre la inscripción cultural del Estado y las nociones locales de sus tradiciones –indisociables del modo en que desde el presente se construye un pasado significativo.

Estos procesos pueden ser considerados en términos de “comunalización”. Brow (1990) define la noción de comunidad como sentido de pertenencia, un estado subjetivo que implica componentes cognitivos y afectivos. De ahí sigue el concepto de comunalización, “...cualquier pauta de conducta que promueve un sentido de pertenencia” (1990: 1)¹⁵. El hecho de que las comunidades tiendan a presentarse como homogéneas en su interior –lo que no excluye que las relaciones comunales puedan ser jerárquicas- y delimitadas entre sí, agrega el autor, muestra que la comunalización es tanto un proceso de inclusión como de exclusión.

4. Algo más acerca de la construcción de identidades

Hasta aquí me he referido a teorías que ofrecen un marco teórico para indagar acerca de la construcción de identidades a través de la experiencia musical y he especificado aquella con la que desarrollo mi investigación. Introduciré a continuación las nociones de Estado, inscripción cultural del estado-nación, particularización,

¹⁵ Traducción para la cátedra de Etnolingüística. Docente titular a cargo: Lucía A. Golluscio. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Segundo cuatrimestre de 1999.

homogeneización, tradición e interpretación del pasado, porque son algunas de las herramientas de las que me he valido para reflexionar acerca del lugar que ocupan las manifestaciones musicales en la Fiesta del Rosario.

4.1 Inscripción cultural del estado-nación

El Estado es concebido en esta investigación como conjunto de agentes, actividades e instituciones que define y regula formas e imágenes de la vida social y de la identidad colectiva e individual (Corrigan y Sayer 1985). En palabras de Philip Corrigan y Derek Sayer (1985), "De la vasta gama de capacidades sociales humanas –modos posibles en que la vida social podría ser vivida- las actividades del estado más o menos 'fomentan' unas al tiempo que van suprimiendo, marginando, erosionando, socavando otras" (1985: 4). Normalizando y naturalizando premisas de un orden social que es en realidad particular e histórico, el Estado borra la expresión y reconocimiento de las diferencias propias de la sociedad burguesa. Ana María Alonso (1994) se refiere a la inscripción cultural como el proceso a través del cual el Estado oculta su calidad de construcción histórica y los significados hegemónicos asumen un carácter naturalizado, dándoselos por sentado. Limitando la polisemia, la inscripción cultural conecta a su vez los significados hegemónicos con las experiencias e interpretaciones de los actores sociales. Operando por medio de rutinas, rituales y políticas cotidianas, tiene un papel fundamental en los procesos de construcción de identidades nacionales.

La nación, señalan Corrigan y Sayer, aparece como el referente principal de comunidad que materializa el Estado. Al mismo tiempo, los símbolos de la nacionalidad están íntimamente ligados a lo ordinario, a la vida diaria. De este modo, el discurso nacionalista se torna sumamente poderoso al parecer representar lo cotidiano y reclama así la mayor lealtad. Dice Robert Foster (1991) siguiendo a Williams (1989, citado en Foster 1991) que la formación del estado-nación implica una lucha hegemónica por homogenizar a través de la construcción de un límite entre una corriente principal y unidades heterogéneas y periféricas. Generando la identificación con la cultura nacional de individuos de diferentes clases sociales, el proceso nacional apunta a homogeneizar la heterogeneidad por medio de políticas estatales que asimilan elementos de las corrientes periféricas negando su vínculo con los "otros" marginados –desparticularización¹⁶. Se constituyen entonces categorías sociales que definen y diferencian tanto grupos étnicos como atributos de identidad personal; además, por medio de la aceptación de las actividades estatales de control y categorización como rutinarias, se afirma y naturaliza la presencia y poder del Estado. Esto se liga a la idea de regulación moral: dichas actividades persuaden y obligan a la gente a

¹⁶ La noción de desparticularización se refiere a la apropiación de tradiciones regionales o locales como índices de la historia nacional (Alonso 1988, citada en Foster 1991).

que viva las identidades sociales que se les adjudican, generando que las personas se imaginen parte de la nación como comunidad aun cuando estén subordinadas y explotadas.

Foster se refiere también a la competencia de diferentes intereses en la creación y difusión de representaciones de la nación. La nación como comunidad imaginada (Anderson 1983, citado en Foster 1991) implica la constitución de un pasado, la imagen de continuidad histórica de la comunidad desde un pasado infinito a un futuro infinito. Las versiones culturalmente constituidas del pasado sirven tanto para dar forma a identidades colectivas como para legitimar naturalizando relaciones del presente. La historia nacional es particularmente fundamental en la relación entre la conciencia histórica y la vida cotidiana, indicando a los individuos qué es normal, correcto y posible. En esta construcción hay olvidos, cambios y por ende luchas respecto a esta construcción de un pasado colectivo.

4.2 Nacionalismo y etnicidad, homogeneización y particularización

Pero el nacionalismo no es el único eje identitario vinculado con la inscripción cultural del Estado; porque como observa Alonso, nacionalismo y etnicidad se construyen recíprocamente. El amor a los compatriotas es complementado por la tolerancia o el odio de otros no sólo por fuera del espacio nacional sino también dentro de él –los otros internos. Si el nacionalismo es en parte efecto del proyecto totalizador y homogeneizador de la formación del Estado, la etnicidad lo es de sus proyectos particularizadores. Ella –junto con los ejes de clase, género, orientación sexual y edad- es fundamental en la construcción y negociación de *status* y poder en sociedades estatales. Claro que, aclara Alonso, no todos tienen las mismas posibilidades de inventar o “contra-inventar” la etnicidad; ello ocurre en el marco de luchas políticas, económicas y culturales. Es fundamental, entonces, el reconocimiento de las luchas entre el Estado y los grupos étnicos subordinados como mutuamente formativos. Las rutinas del Estado –y el nacionalismo oficial-, dice Alonso, homogenizan la comunidad al mismo tiempo que crean heterogeneidad. La unidad se va generando por medio de la incorporación de la diferencia –etnicidad, clase, género, orientación sexual, localidad, edad- organizada jerárquicamente, ubicando a los diversos grupos en determinadas posiciones.

4.3 Rutinas y rituales del estado-nación

Los mecanismos de inscripción cultural del Estado no pueden ser concebidos en un plano meramente simbólico. El Estado no es un ente abstracto sino un entramado de relaciones materiales y simbólicas en las que ejercen sus actividades agentes e instituciones que materializan la práctica de dominio, inscribiéndose así en la vida cotidiana de los diversos agentes sociales. Podemos pensar en el Estado como fenómeno que desde su imagen común de ente coherente, abstracto y limitado, se inscribe en la vida cotidiana a

través de mecanismos específicos que lo naturalizan y primordializan¹⁷ –con la nación como referente de identificación. Esto incide en la constitución de identidades. Foster se refiere a los rituales como “...numerosas ceremonias conmemorativas que ‘buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, que automáticamente implican una continuidad con el pasado’ [Hobsbawm 1983: 1]” (1991: 242). Dice Connerton (1989, citado en Foster 1991) que la eficacia de los rituales conmemorativos, más que con el recuerdo de los eventos, se vincula con la vivencia corporal de los mismos. Tanto Alonso como Corrigan y Sayer enfatizan la importancia de las actividades, rutinas y rituales cotidianos de la formación del Estado como modo de coerción, regulación y constitución de significados y sujetos sociales.

El Estado se inscribe en los sujetos a través de la educación, de vivencias particulares y grupales, de rutinas y rituales específicos. Considero a la experiencia musical como uno de estos elementos que se inscriben de diversas maneras en las subjetividades, conformando, entre otras cosas, identidades colectivas.

4.4 Límites al monopolio del estado-nación

A pesar de la fuerza que posee el discurso del estado-nación, éste es cuestionado tanto desde fuera como desde dentro de sus límites. Por un lado, como observa Foster, las culturas nacionales no son realidades cerradas y homogéneas con espacios territoriales delimitados. Ellas están continuamente abiertas al cambio en relación con toda una variedad de fuentes locales y extranjeras, refractando así el flujo global de personas, ideologías y mercancías. Esto desafía el proyecto estatal de monopolizar la definición y regulación de formas e imágenes de la vida social y de naturalizar estas construcciones como manifestaciones de la esencia nacional.

Por otro lado –y esto es fundamental-, Corrigan y Sayer aclaran que la integración social en el Estado es un proyecto; y éste es cuestionado por las diferencias materiales de la misma civilización burguesa. No siempre hay acuerdo, aunque haya aceptación, porque la experiencia de la diferencia provee de otras opciones de identificación y moralidad; de ahí se desprende que la integración social burguesa –o el proyecto de- esté enlazada con el intento de desintegración de dichas alternativas. La regulación estatal, entonces, es fundamental para silenciar estas identificaciones relacionadas con la experiencia de la diferencia y que cuestionan las que el estado-nación propugna. La integración, entonces, opera tanto dejando sin discursos al subordinado –negándole legitimidad- como asegurando activamente la aceptación –marginando y localizando expresiones de realidades diferentes.

¹⁷ Tomando a Geertz, Brow entiende por primordialización, al “...proceso por medio del cual ciertas clases de relaciones comunales se fomentan y experimentan como si poseyesen una inevitabilidad original y natural” (Brow 1990: 3). Traducción para la cátedra de Etnolingüística. Docente titular a cargo: Lucía A. Golluscio. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Segundo cuatrimestre de 1999.

4.5 Construcción de la tradición

He señalado que el Estado, como conjunto de agentes, actividades e instituciones, comprende tanto un engranaje material como simbólico –ambos aspectos indisociables. Entre otras cosas, los rituales pueden ser considerados parte de la construcción y reproducción de la memoria histórica nacional. Pero las rutinas y rituales forman parte no sólo de la formación del estado-nación sino también de otros procesos de comunalización. Esto me lleva a referirme a la constitución de identidades locales –vinculadas con los efectos particularizadores del Estado. Brow explica que el sentido de pertenencia de las comunidades se fortalece por la idea de un pasado compartido, un origen histórico, y aún más si se habla también de un origen común. Pero una base mucho más fuerte la da el parentesco, ya que al pasado compartido y al origen común se les agrega la conciencia de una identidad sustancial en el presente. Sin embargo, en realidad lo que hay en la base no son identidades naturales sino la autoridad moral de la “tradición”, que se sostiene por un trabajo cultural continuo. Esto se ve en el caso de la creación de naciones y subnaciones. Empero, a pesar de la fuerza que puedan tener los medios que refuerzan dicha autoridad, dice el autor que “...el conocimiento de lo que sucedió en el pasado está siempre sujeto a retención selectiva, amnesia inocente, y reinterpretación tendenciosa. Las tradiciones son asimismo inventadas (Hobsbawm y Ranger 1983). En otras palabras, apelar a la autoridad no excluye la innovación” (1990: 5)¹⁸. Dado que la construcción y conocimiento del pasado refleja y afecta el ejercicio del poder, asevera Brow, la memoria es un espacio de conflicto político en que diferentes versiones del pasado luchan continuamente por la hegemonía.

Señala Claudia Briones (1994) que en la década del 80 se ha comenzado a considerar al pasado como construcción social que se recrea desde la posición de un particular presente. En este sentido, observa, Hobsbawm y Ranger han marcado un punto de inflexión con su libro “La invención de la Tradición” (1989, citado en Briones 1994); desde un deconstruccionismo histórico, analizan los usos del pasado, pensando al sujeto social en tanto agente. En lugar entonces de preguntarse por el presente como reflejo del pasado, se pasa a reflexionar acerca del modo en que lo interpreta y construye. La popularización de la noción de invención, manifiesta Briones, da lugar a su utilización para explicar la producción cultural con ciertas connotaciones peyorativas; porque la idea de Hobsbawm y Ranger de tradición inventada implica prácticas ritualizadas que apuntan a promover determinados valores y patrones de conducta por repetición, imponiendo así un cierto pasado histórico – que es en realidad artificial. Como vimos, la aplicación de esta perspectiva a la idea de nación la revela como construcción cultural que se presenta como si fuera eterna e inmodificable, pese a lo cuál tiene un desarrollo histórico específico. Hay sin embargo en

¹⁸ Traducción para la cátedra de Etnolingüística. Docente titular a cargo: Lucía A. Golluscio. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Segundo cuatrimestre de 1999.

estos autores, advierte Briones, una visión romántica de los "otros" vinculada con una distinción entre "tradiciones genuinas" e "inventadas". Si consideramos la noción de tradición como construcción simbólica, por el contrario, cualquier fenómeno social debe ser pensado como indisociable del modo en que se lo interprete.

No obstante, subraya Briones, este modo de entender la "tradición" en términos de invención, al ser aplicado a ciertos procesos entre los grupos subordinados, suscita problemas teóricos e ideológicos. En lo teórico, los efectos políticos de estos últimos son diferentes de aquellas prácticas generadas desde grupos hegemónicos; al mismo tiempo, los grupos subordinados no tienen el mismo poder para inventar. En lo ideológico, no es lo mismo desacreditar ciertas prácticas implantadas por estados-nación europeos –como hace Hobsbawm- que aplicar esas mismas herramientas teóricas a las comunidades con las que trabajan los antropólogos –y cuyos reclamos territoriales y culturales consideran lícitos.

La construcción de identidades, observa Briones, no es para los sujetos sociales algo liviano, libremente negociable, sino que es parte de prácticas que se llevan a cabo en determinados marcos sociohistóricos. Sostiene Friedman (1992a, citado en Briones 1994) que se construyen identidades a partir de reformulaciones nativas del pasado que no son simples invenciones. En tanto acto de auto-identificación, la construcción del pasado requiere una interpretación que considere "...la relación existencial entre sujetos y la constitución de un mundo significativo" (Friedman 1992a: 856, en Briones 1994: 108). Al mismo tiempo, destaca Briones, si bien en ocasiones los procesos de interpretación histórica crean un pasado "viable", en otros casos la imagen que los sujetos construyen de sí mismos no es de autoestima. Se pregunta entonces por qué ciertos miembros de un grupo no "inventan tradiciones" o "utilizan el pasado" de un modo autocomplaciente, que mantenga una imagen positiva de su identidad. A partir de estas consideraciones, reflexiona acerca de "...hasta qué punto el pasado se deja 'usar'" (1994: 111). Sostiene la autora que a la idea de que los sujetos interpretan la historia es necesario agregar que dichas interpretaciones ocurren bajo circunstancias que ellos no eligieron. Hay entonces límites, o lo que Chambers (1991, citado en Briones 1994) denomina "margen para la invención". El primero de ellos tiene que ver con que si bien se pueden cambiar en parte los significados que se atribuyen al pasado, lo ocurrido no puede ser modificado. Si es cierto que la experiencia está mediada por la interpretación, lo es también que no todos los grupos sociales se enfrentan a las mismas experiencias. El segundo margen es mencionado por Appadurai (1981, citado en Briones 1994), quien propone pensar al pasado como un recurso cultural sujeto a un conjunto variable de normas que regulan su debatibilidad. Pero si bien estas normas pueden cambiar de una a otra cultura, el reconocer ciertas especificidades en la interpretación del pasado no debe llevarnos a pensar a las diferentes culturas como esencias, como entidades discretas. El tercer tipo de condicionamientos tiene que ver con los procesos de hegemonía

cultural por los cuales los lenguajes dominantes pasan a formar parte del sentido común de los diferentes grupos que integran esos espacios político-ideológicos. Richard Johnson y Graham Dawson (Popular Memory Group 1982, citado en Briones 1994) señalan que el proceso que construye un sentido particular del pasado ocurre tanto a partir de representaciones públicas propugnadas por grupos dominantes como de memorias privadas –que pueden ser de todos modos colectivas. Ellas, sostienen, deben ser analizadas una en relación con la otra, porque “las memorias privadas no pueden, en estudios concretos, ser fácilmente disectadas de los efectos de discursos históricos dominantes. A menudo, son éstos los que proveen los mismos términos a través de los cuales una historia privada es pensada” (Popular Memory Group 1982: 211, citado en Briones 1994: 114). Las memorias dominantes tienden a fijar algunos de los múltiples significados de las nociones de historia, tradición, autenticidad, continuidad. Alonso (1988, citada en Briones 1994) señala algunas de las técnicas por cuyo medio se construye la idea de nación y soberanía sobre un territorio con una historia determinada: naturalización, desparticularización, idealización, privatización y particularización –ligadas éstas al olvido selectivo. Observa Alonso que el uso por parte de las explicaciones populares de nociones oficiales tiene que ver con el hecho de que las imaginaciones nacionales –íntimamente vinculadas a los modos dominantes de interpretar al pasado– forman parte de la configuración de nuestra subjetividad. Al decir de Briones, “Tales ‘formas’ no son ‘factores externos’ o ‘condiciones exógenas’ contra las cuales la identidad y las interpretaciones históricas de grupos subordinados emergen, sino parte de experiencias personales y colectivas en y a través de la cuales sentidos locales de pertenencia y devenir se construyen” (1994: 116). De todos modos, recalca, la memoria oficial no fija los acentos de modo completo, dado que quedan espacios entre ella y los significados que las experiencias de los actores sociales encarnan; dichos espacios posibilitan el surgimiento de historias populares alternativas que desnaturalizan y cuestionan a la dominante. Finalmente, observa la autora que también los antropólogos realizan omisiones selectivas e invocan determinadas “tradiciones” al revisar la historia de la disciplina.

5. Síntesis de la propuesta teórica

La presente investigación no se propone explicar por qué funciona o no una oferta de interpelación, sino tan sólo ver algunos elementos que entran en juego en este proceso. Se considerará la capacidad de interpelación de la música en su articulación con las múltiples identidades colectivas de los sujetos sociales. Estas identidades son parcialmente constituidas en relación con la inscripción cultural del estado-nación y las nociones que tienen lugar en Iruya acerca de sus tradiciones –nociones en parte construidas en función del modo en que desde el presente se interpreta un pasado significativo. Tanto las

expresiones musicales como las identidades están conformadas, entre otras cosas, por cadenas de significados que pueden ser pensadas en términos de ideología. La música es concebida aquí como una manifestación cultural que interpela a los actores sociales a través de una suerte de reconocimiento –discursivo, corporal, emocional- entre sus identidades construidas y algunos de los múltiples significados de aquélla. Se puede decir que la música, entre otras cosas, forma parte de procesos de comunalización –de diferentes niveles de comunidad-, generando sentidos de pertenencia a diversos grupos. Entre ellos, la comunidad nacional y la comunidad local. Si los mensajes de interpelación están en el campo de la ideología y, como vimos, ella se materializa en lenguaje y comportamientos, es posible sostener que las rutinas y rituales inscriben en los sujetos los modos de ser, hacer, percibirse a sí mismos y a los demás, que hacen a la ideología. Se ha destacado que ella no es sólo la de las clases dominantes sino que también se conforma por las experiencias y modos de concebir el mundo de los grupos subordinados. Se puede pensar aquí en el estado-nación –con sus mensajes de interpelación a través de rutinas y rituales- y, en íntima relación con él, en los “otros internos”. Ellos no sólo son interpelados por los proyectos homogeneizadores y particularizadores del Estado, sino que también, a partir del modo en que desde el presente interpretan al pasado, construyen sus identidades en el marco de procesos locales de comunalización. Es necesario siempre enfatizar que, en la práctica, ambas instancias no pueden ser claramente separadas; por el contrario, aunque en desigualdad de fuerzas, son mutuamente formativas.

Capítulo II

IRUYA Y LOS IRUYANOS

1. Datos generales

Iruya, ubicada al norte de la provincia de Salta -a 340 Km. de la capital-, es uno de sus 23 Departamentos. Tiene en sus 3.515 km², según el Censo Nacional de 1991, unos 5.824 habitantes. El Departamento de Iruya está dividido administrativamente por los Municipios de Iruya y de Isla de Cañas. El primero se encuentra subdividido en Distritos – también denominados comunidades o parajes por sus habitantes-, muchos de los cuales son pequeños centros habitacionales -núcleos de viviendas a los que por lo general se agrega una escuela, un puesto sanitario y, en ocasiones, una capilla. Al ser de difícil acceso, se da en el Departamento un aislamiento relativo, acentuado cuando las lluvias estivales tornan intransitables las ya escasas comunicaciones viales (Morina 1997). Esta situación se intensifica particularmente en ciertos Distritos del interior. A algunos de ellos se puede llegar en vehículo –dependiendo en general del estado de los caminos-; a otros se accede sólo a pie o a lomo de animales de carga.

Afirma Carlos Reboratti (1998) que, según datos de 1995 del INDEC, el Departamento de Iruya figura tercero entre los 522 Departamentos de la Argentina en cuanto a necesidades básicas insatisfechas. Si bien se desarrolla en él una actividad campesina de subsistencia que asegura una mínima alimentación, las condiciones estructurales que generan una precaria distribución de servicios y posibilidades de empleo dan como resultado dicha situación de pobreza; ella se vincula con la falta de oportunidades para acceder a servicios que por lo general son considerados de responsabilidad estatal. Estas condiciones se traducen, entre otras cosas, en altas tasas de mortalidad infantil, defunciones sin asistencia médica, corta esperanza de vida y baja asistencia escolar.

El pueblo de Iruya, cabecera del Departamento homónimo, está aproximadamente a 2.780 mts. sobre el nivel del mar. Se encuentra a 75 kilómetros de Humahuaca (Jujuy), en la confluencia de los ríos Iruya y Milmahuasi, y se accede a través de la ruta provincial N° 13. Con sus 1070 habitantes¹⁹, es un lugar de singular belleza; desde sus calles estrechas, empedradas o de tierra, se pueden ver imponentes cerros en los que se adivinan algunos de los caminos que llevan a diferentes parajes. La fecha usualmente señalada como la de su fundación es el año 1753. Sin embargo, comenta Paula Dayan (2003) que hay partidas de bautismo en Humahuaca que indican la existencia de naturales de Iruya a partir de 1747, razón por la cual se puede ubicar dicha fundación entre 1747 y 1753.

¹⁹ La localidad contaba con 581 habitantes en 1991 y con 1070 en el 2001, según datos del INDEC (Censo Nacional de Población y Vivienda 1991 y Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001).

En el Distrito de Iruya se encuentran las sedes centrales de las diferentes instituciones que operan en el Municipio. Cuenta con una escuela primaria, un colegio secundario, una oficina de correos, una iglesia católica, templos evangelistas, una comisaría -cuya área jurisdiccional abarca todo el Departamento de Iruya a excepción de Isla de Cañas-, una cabina de teléfonos -empresa Telecom- y el hospital "Dr. Ramón Carrillo" -que opera sobre todo el Municipio a través de puestos sanitarios ubicados en los Distritos del interior. El pueblo resulta también el centro de la administración política de la región, debido a la presencia de la Municipalidad, sede del gobierno del Municipio de Iruya. Ella puede ser considerada uno de lo más claros exponentes de las redes de agentes e instituciones que conectan lo más general y abstracto del Estado nacional, con las experiencias de gobierno a nivel cotidiano. Esto se debe a que todo el aparato simbólico y estructural que es el Estado no puede existir si no es a través de su funcionamiento concreto en cada lugar, en el marco de determinadas relaciones y acciones -teñidas del simbolismo y materialización del contexto mayor en que se desenvuelven. Las autoridades políticas locales incluyen al intendente, secretario de gobierno y tres concejales, además de sus representantes en Salta, el diputado y el senador. Por el lugar que ocupan en el desarrollo del presente estudio, me referiré más extensamente a algunas de las instituciones mencionadas.

Las escuelas pueden ser consideradas lugares privilegiados de constitución de subjetividades; están vinculadas con el proyecto totalizador del Estado y, en Iruya, lo están también con la religión -si bien el evangelismo está muy difundido en la población, ellas parecen fomentar o asentar fuertemente el catolicismo. La escuela primaria del pueblo, "Padre Claret" N° 4379, con plan de estudios EGB, incluye Nivel Inicial, Jardín y Pre-Jardín. Los niños se dividen entre turno mañana y turno tarde y reciben allí el almuerzo y -según el turno al que asistan- el desayuno o la merienda. Los puestos de los docentes no son siempre estables; varios de ellos dependen de su confirmación anual por parte del Ministerio de Educación de Salta. Generalmente hay una escuela primaria en cada comunidad del Departamento. En muchos casos ella está lejos de algunas viviendas, de ahí la existencia de escuelas-albergue. El colegio secundario del pueblo, "Senador Emilio Eduardo Correa N° 57" -Polimodal-, es el único del Municipio; actualmente, desde la implementación del sistema EGB, los chicos pueden cursar en las escuelas del interior hasta 9° grado. Hay frente al secundario un albergue estudiantil -financiado por la parroquia- donde residen aquellos provenientes de Distritos del interior que van a estudiar al colegio. Funciona también en el pueblo una salita maternal.

Surgen en las escuelas tanto conflictos interpersonales como de poder, muchos de ellos relacionados con disputas de gente del hospital y de la Iglesia. Ésta parece inmiscuirse

en diversos espacios; aparecen cuestionamientos fundados en términos religiosos –aunque no sean discusiones religiosas. Lo correcto o incorrecto, qué está bien o mal, es decir la evaluación de las acciones, está ligada a la moral cristiana –se habla en términos de “humildad”, “dar”, “solidaridad”, etc. La inscripción que modela las acciones humanas –o las juzga- pasa entonces no sólo por el Estado sino también por la Iglesia, que es un fuerte espacio de poder –aunque en ocasiones se lo vea positivamente por oponerse a otras fuentes de dominio, como el gobierno. Podemos encontrar en los maestros diferentes concepciones en relación con lo que se considera propio de la cultura local; algunos intentan fomentar el conocimiento de la misma –además de lo que exigen las bases curriculares-, otros privilegian la enseñanza de contenidos provenientes de afuera y no de allí para que los chicos estén preparados, por ejemplo, si van a Buenos Aires. Lo que suele ser común, como veremos más adelante, es la importancia otorgada a diversos símbolos o expresiones asociadas con la nación argentina y, como ya mencioné, el lugar importante que ocupa la religión.

En virtud de su articulación con el tema central, y considerando la fuerte incidencia que considero que tiene la escuela en la constitución de identidades tanto subjetivas como colectivas, expondré aquí los aspectos musicales que he encontrado en las escuelas. Los himnos patrióticos tienen en ellas una fuerte presencia. Por un lado, se canta “La Aurora” antes de comenzar las clases. Por otro lado, los maestros de música suelen otorgar mucha importancia a la enseñanza de himnos nacionales²⁰ y de expresiones folclóricas nacionales²¹. Es claro allí el fomento del nacionalismo. También aparece a veces la música vinculada con la religión: la oración que se dice casi siempre antes de comer es en ocasiones cantada. En las escuelas del interior no hay maestro de música –pero sí se cantan los himnos y, según el interés de los docentes, se realizan actividades musicales. Cabe mencionar también que en los albergues de algunas escuelas del interior los maestros escuchan radios –señaladas como fundamentales para ellos- y los chicos que residen en ellos posiblemente también las escuchen. Es frecuente también que se vea en televisión –por ejemplo en el horario del almuerzo- grabaciones de festivales, telenovelas, dibujos animados, etc., en donde circulan diversas expresiones musicales. Por otra parte, aunque aclarando la complejidad de

²⁰ La última maestra de música con formación musical del pueblo –la conocí en el año 2000 y se quedó hasta el 2001- prácticamente sólo enseñaba himnos nacionales. Desde que se fue y hasta fines del año 2004, el Ministerio de Educación de Salta no había asignado otra persona para ese cargo. Su reemplazante –en la materia “educación artística”- fue luego Gaspar, un maestro sin formación en esa área –pero con mucha inventiva y fundamentalmente muy buena voluntad- que seguía en parte esa línea de trabajo pero incorporando también expresiones de la zona. En sus propias palabras, “...bueno, no estoy formado para dar música, ni artística, pero más o menos uno da lo que está al alcance de uno y lo que puede ¿no? [...] Yo pienso que esto lo tiene que dar un maestro especial, un maestro especial de música, o de arte ¿no?” Trabajaba aspectos teóricos –notas, pentagramas- e incluso enseñó un poco de flauta dulce –pero dejó de hacerlo porque, se quejaba, los chicos no estudiaban. Ya en 2004 estaba a cargo de esta área Román –más formado en el área musical-, con una línea de pensamiento cercana a la de Gaspar. Román, quien explica que enseña lo que dictan las bases curriculares, aclara que ellas incluyen también música latinoamericana y regional. Sostiene que los chicos quieren que les enseñe cumbia y él –que es sumamente abierto a todo tipo de música- les hace buscar las notas en flauta dulce.

²¹ Más adelante me adentraré en estos aspectos.

procesos que entran en juego, quiero resaltar aquí dos aspectos: primero, el lugar preponderante, en lo musical, de los himnos y música folclórica –y en ocasiones también de música religiosa- que se enseña a los estudiantes, es decir, cuando se construye homogeneidad. Segundo, el que se les pida a los chicos –y aunque con excepciones en muchos casos ellos elijan- cantar coplas para alguien de afuera, donde se revela la particularización. Vale aclarar de todos modos que en otros contextos –en la escuela o fuera de ella- los chicos cantan, para sí o para otros, tanto coplas como canciones de moda –cumbia, “romántica”, etc.- u otras aprendidas en la escuela –folclore, tango, etc.

La religión, por su parte, ocupa un lugar importante en Iruya. Hay allí dos religiones principales: el catolicismo y el evangelismo. Ya he señalado que la Iglesia Católica, que pertenece a la Congregación Claretiana²², es una institución de mucho peso en el Departamento²³. La parroquia está desde fines del Siglo XVIII y se entrelaza actualmente con diversas manifestaciones consideradas tradicionales²⁴; de hecho el catolicismo parece ser considerado por muchos iruyanos parte de la tradición local. Y si bien muchas prácticas –culto a la Pachamama, a los muertos, el carnaval- parecen estar exentas de un discurso católico, quienes las llevan adelante suelen practicar esta religión –los evangélicos, por lo general, las rechazan. La voz de la Iglesia como institución y a través de sus representantes, tiene una gran autoridad en Iruya, estando entrelazada y teniendo una fuerte incidencia en el resto de las instituciones –escuela, colegio, hospital-, en la vida cotidiana de la gente –el modo en que “deben” vivir y pensar- y en algunas fiestas locales. Es importante recalcar que es una Iglesia que tiende a respetar prácticas consideradas tradicionales²⁵ y está particularmente interesada en la promoción social. Señala Dayan (2003) que esta institución ha jugado un papel importante en la constitución de la memoria de Iruya; tanto desde su producción teórica como desde su accionar puede ser considerada partícipe de la creación de una “cultura tradicional”. En sus propios términos, “Actualmente, el objetivo de la Iglesia se dirige con mucha más fuerza que en el pasado, hacia la revalorización de las tradiciones y rituales, efectuándose una especie de ‘indigenización’ de la religión, en los términos de

²² La Prelatura de Humahuaca –a la que pertenece esta parroquia- fue creada en 1969 por el Papa Pablo VI y encomendada a los Misioneros Claretianos de la Provincia Bética (España). Ella incluye seis departamentos de la provincia de Jujuy y dos de Salta –Iruya y Santa Victoria Oeste. Su obispo actual es Monseñor Pedro Olmedo. (Dayan 2003).

²³ El nombre de la escuela primaria nos da una pauta que demuestra tanto el peso de esta institución como su imbricación en otros espacios.

²⁴ Podremos ver esto en el caso de la Fiesta Patronal del Rosario.

²⁵ Graciela Restelli (2000) realiza una sugerente comparación de la ejecución de “música para adorar” entre la Iglesia del Departamento de Tilcara –con un discurso más dogmático y ortodoxo-, y la de la Prelatura de Humahuaca –con un mayor respeto y aceptación de las denominadas tradiciones populares. Como consecuencia, observa que por lo menos hasta el año 1992 no se permitía que las bandas de sikuris tocaran dentro de la iglesia en Tilcara ni en Maimará; en las localidades de la Prelatura de Humahuaca, por el contrario, se incentivaba a los instrumentistas y cantores tradicionales a participar de las misas.

una *inculturación*²⁶. Este tipo de acciones, son una constante en las agendas de las Iglesias liberacionistas. Este rol es visto y definido como un elemento intrínseco de promoción social, justicia y dignidad humana. O.CLA.DE²⁷ juega su parte en la promoción de lo que como claretianos consideran 'identidad indígena'..." (2003: 30).

El evangelismo cuestiona por lo general las manifestaciones llamadas tradicionales – coplas, *cachis*, camaval, etc.- y también a la Iglesia Católica. Muchas personas pertenecientes a estas Iglesias suelen tener un discurso muy crítico respecto del alcoholismo y referirse con frecuencia a la palabra de Dios –se dice a veces que las prácticas cuestionadas tienen que ver con el Diablo. Hay por lo menos dos o tres Iglesias Evangélicas en Iruya. Algunos de sus integrantes son bastante "ortodoxos" –no aceptan otras músicas que no sean sus alabanzas, critican duramente a las fiestas "tradicionales" locales, etc.-, pero muchos son más laxos –tal vez no participan, pero no condenan con tanta dureza.

Merece la pena hacer una breve referencia a algunos aspectos que se pueden vincular con los flujos culturales globales a los que alude Foster (1991). Un punto trascendental es el fuerte incremento en los últimos años del afluente turístico, que ocupa también un lugar en la Fiesta del Rosario. Cabe mencionar también a los medios masivos de comunicación. Entre ellos la radio, de suma importancia en Iruya –especialmente en el interior. Se escuchan algunas señales que llegan a gran parte del Municipio pero en menor medida al pueblo cabecera –aparentemente lo impide la antena de TV-, en donde se oye fundamentalmente la radio local, "FM del Rosario"²⁸, a cuya señal no se accede desde muchos lugares del interior. Ocupa también un lugar significativo la televisión. Varias casas particulares, comedores e incluso algunas escuelas tienen una. En el pueblo hay una antena repetidora de TV del sistema TDH ubicada en el edificio municipal. Mediante una cuota, se reenvía la señal a quienes están conectados a este cable, que podrán ver sólo los dos

²⁶ Se refiere con "inculturación" al proceso de asimilación del evangelio por parte de un grupo social desde sus propias matrices culturales.

²⁷ La OCLADE, (Obra Claretiana de Desarrollo) es una ONG regional de la Prelatura de Humahuaca, creada en 1983 con el fin de apoyar a las comunidades que forman parte de la Prelatura a través de proyectos de desarrollo (Occhipinti 1999). Laurie Occhipinti (1999) explica que la OCLADE se divide en tres tipos de programas. En primer lugar, "Programas sociales, que incluyen proyectos de desarrollo económico, de organización y gestión, y de comunicación y alcance popular". En segundo lugar, "Programas familiares: de desarrollo infantil y programas para mujeres. Reciben el nombre de <<Programa Yachay>>". Y por último, "Programas contables: de administración y finanzas" (1999: 7).

²⁸ Esta radio –que está desde el año 2001- tiene una programación que cubre diferentes expresiones –y muy variada al interior de ellas. Un día puede incluir, dice Rodrigo, "A ver, según el horario de las ocho, está clásico [...] pongo al azar ¿ha visto? Después a partir de las 9, ya tenés huaynos, vas levantando más el ánimo a la gente; parte de las 9; parte de las 10 tenés folclore [...], después de las 11 tenés clásico de nuevo; después a las 12 tenés cumbia, a la 1 también tenés cumbia; y a las 14 tenés de vuelta clásico, bolichero; y a las 15 tenés latinos, románticos a las 4; a las 5 tenés un poco de *rock* nacional, hasta las 5 y media; ahí tenés folclore, folclore hasta las 7 [...] Después de las 7 tenés románticos [...] de vuelta cumbia hasta las 21, y buen..." También menciona en otro momento que se incluyen coplas, folclore de Bolivia, música infantil y expresiones que denomina "de oraciones" –música religiosa- para un programa del párroco. También se hacen algunas publicidades y se transmiten noticias. Muchos actores sociales que residen en el pueblo cabecera afirman escuchar esta radio con frecuencia.

canales seleccionados por el particular que está a su cargo. Desde 1998 el pueblo tiene luz durante las 24 hs.; como veremos, se considera que esto ha generado cambios en las prácticas musicales locales. Finalmente, cabe señalar que desde el año 2003 hay conexión con Internet -instalada en el colegio secundario, a raíz de la donación de una empresa.

2. Marco económico-social

Esta región forma parte del territorio que Reboratti (1998) denomina Alta Cuenca del Río Bermejo (ACRB)²⁹. El campesinado del mismo, sostiene este autor, no está muy alejado de sus formas clásicas andinas, lo que lo acerca a las regiones andinas de Bolivia, Perú y Ecuador –excepto, aclara, que aquí no se ha mantenido un fuerte sentido comunitario. Dice Reboratti que el “...predominio campesino en la población hace que, culturalmente, la ACRB se asemeje mucho a esas regiones en la supervivencia de costumbres, hábitos y ritos de raíz indígena y criolla, aunque esta identidad cultural está siendo poco a poco erosionada por la gradual introducción de la región de las actividades, valores y costumbres de lo que podríamos llamar la ‘sociedad central’ o el mundo moderno...” (1998: 10). Sostiene Dayan (2003) que la situación social, económica y política de esta región debe ser contextualizada en el marco de la historia nacional, de las características de las sociedades andinas y, fundamentalmente, de los períodos de ocupación incaica y conquista europea. Es de este último período que proviene la gran cantidad de “fincas”³⁰ –viejas haciendas señoriales- que se pueden encontrar en la actualidad. En sus propias palabras, “Las Fincas se conformaron a partir de un proceso que conjugó la existencia de las mercedes de tierras otorgadas por la corona española a partir de los siglos XVI y XVII y las encomiendas de indios. Se desarrollaron en todos los Andes desde Ecuador hasta la Argentina...” (2003: 22). Jorge Morina (1997) analiza la evolución del campesinado³¹ de Iruya entre el siglo XIX y principios de la década de 1990. En este período, afirma, domina el modo de producción capitalista y la estructura agraria está compuesta por dos subsistemas de relaciones sociales: aquellas propias de la producción precapitalista de la zona y el vínculo de este sistema agrario previo con las relaciones de producción capitalistas. En el período Poscolonial (1810-1920), esta región, sujeta al sistema de encomienda, formaba parte del marquesado de Tojo, que abarcaba una amplia región del altiplano argentino-boliviano. Si en un principio había

²⁹ Este territorio, detalla Reboratti, abarca la región cubierta por los afluentes del Río Bermejo en la Argentina, al norte de las juntas del San Francisco, hasta llegar a la frontera con Bolivia.

³⁰ Jorge Morina (1997) se refiere a la “hacienda de arrenderos”, en la que los propietarios percibían una la renta en dinero o en bienes.

³¹ El autor define la economía campesina como una forma específica de organización social de la producción, cuyo objetivo principal es la reproducción de los productores y la unidad de producción. Menciona como sus características principales el carácter familiar de la unidad de producción, el objetivo, que consiste en la reproducción de los productores y de la misma unidad, la escasez de recursos disponibles -tierra, tecnología-, y el carácter parcialmente mercantil y subordinado -tanto en lo económico como en lo social y lo político- de la producción campesina.

orientado su producción hacia la venta en mercados de los centros mineros del altiplano, a partir de 1810 comienza una etapa de transición a raíz tanto de la declinación potosina como de la revolución de mayo y las guerra posterior argentino-boliviana (1837-39), que cuestionaron el tipo de vínculo existente entre esta zona y el espacio altooperuano. Tras el cierre de la frontera y al abolirse la encomienda y la mita, se fortalece la propiedad de la tierra como lazo social, debiendo pagar arriendo no sólo los antiguos encomendados, sino también pobladores que no habían formado parte del marquesado de Tojo. Cobra importancia la hacienda de arrenderos, buscando suplir así los ingresos que ya no llegaban del declinante mercado altooperuano. A pesar de los cambios, Morina sostiene que “La población local, integrada por indígenas-campesinos, mantuvo la base económica del período prehispánico: actividades de subsistencia basadas en la agricultura y en la ganadería extensiva...” (1997: 193).

En la primera mitad del siglo XX, afirma el autor, se estableció una fuerte conexión entre las haciendas y las plantaciones –como la zafra azucarera- a través del control político y económico de grandes propietarios por sobre el campesinado local. Éste debía –por medio de la coacción y luego en mayor medida por el incentivo monetario- concurrir a las zafras como fuerza de trabajo estacional. El empleo en las plantaciones se tornó central para la reproducción campesina. Esta situación, sumada a las dificultades de acceso del campesinado a los medios de producción necesarios para reproducirse, llevó a su proletarianización. En palabras de Morina, “Se efectiviza así una articulación del campesinado a la economía regional. Más específicamente, se trata de una articulación subordinada a la agricultura capitalista y al complejo agroindustrial” (1997: 200). A partir de la década del 60 hasta mediados de los años noventa, se produce un proceso acelerado de crisis y descomposición de la economía campesina. Dicha descomposición se debe, asevera el autor, a la decadencia de sus actividades locales de producción en relación con un proceso de semiproletarianización, que se vincula a “...la venta estacional de fuerza de trabajo propiamente dicha, y el avance de crucial de la economía monetaria y mercantil, con pautas de la sociedad global” (1997: 200). Por otra parte, la tecnificación de las áreas receptoras de trabajo estacional –además de las zafras azucareras se ha agregado la producción tabacalera y frutihortícola³²- así como la decadencia financiera de muchas de ellas, han hecho mermar la demanda de fuerza de trabajo. El cuestionamiento de esta economía regional ha afectado las condiciones de reproducción del campesinado de Iruya. En la actualidad, subsiste el “trueque recíproco equilibrado” sólo a nivel local o durante algunas ferias. Hay comerciantes que controlan la circulación de productos en el Departamento en un intercambio desigual –con el dinero como patrón de cambio- que por lo general no se vinculan con la propiedad de grandes fincas. Por otro lado, si bien en determinados lugares

³² Según lo que me han referido mis interlocutores, en la actualidad ya no van a trabajar a las zafras; sí lo hacen en las áreas tabacaleras y frutihortícolas.

se sigue pagando arriendo y derecho de pastaje, ya no predomina la subordinación rentística. En palabras de Morina, "...el dinero obtenido por los campesinos mediante la semiproletarización ha sido indispensable para motorizar el esquema de acumulación de los bolicheros, basado en el intercambio desigual y en la venta de manufacturas. Esto fue profundizando la tendencia al debilitamiento de la producción campesina, producto a la vez de la semiproletarización" (1997: 208). Cabe agregar que muchas de las mencionadas fincas han pasado, en las últimas décadas, a manos de las comunidades que las habitan. Los reclamos de estas tierras se han dado en términos de derechos de los pueblos originarios, que se identifican como collas y se refieren a la comunidad como aborígen³³ – aunque ya veremos la ambigüedad de esta identificación en grandes sectores de la población.

3. Actividades económicas

Vimos que una gran mayoría de los iruyanos se dedica a la agricultura y ganadería – fundamentalmente de subsistencia. Es necesario agregar, sin embargo, que hay también gente que trabaja en otras actividades, como aquellos que tienen empleos en la Municipalidad, en educación y en el hospital y los que poseen comercios, comedores u hospedajes –habiendo aumentado recientemente la cantidad de los dos últimos por el fuerte crecimiento del turismo. Al mismo tiempo, un número importante de personas depende de planes de gobierno –Jefes y Jefas de hogar, etc.- y hay quienes venden diversos productos manufacturados –en especial tejidos- en los locales de artesanías del pueblo –que han aumentado también en los últimos tiempos. Estas actividades no son ajenas a una economía campesina. Dice Reboratti que "...el campesino se plantea una estrategia de subsistencia que se basa en la llamada 'multiocupación'. El campesino es usualmente a la vez productor agrícola, criador de ganado, recolector de productos naturales, productor de artesanías y además, muchas veces un trabajador asalariado, ya sea en el propio lugar donde vive o como migrante temporario a otros lugares" (1998: 14). Asimismo, el campesinado de la ACRB está conectado con el resto de la sociedad mediante la venta de su fuerza de trabajo, por lo general como mano de obra temporaria, lo que sólo en ocasiones implica la migración definitiva con el consecuente abandono de su condición de productor agropecuario. Y se relaciona con la sociedad mayor también en tanto consumidor de lo que se produce en ella, debido a que no es en la actualidad completamente autosubsistente.

³³ Está por ejemplo la Comunidad Aborígen de Finca Santiago, la cual, según cuenta Leonardo, tomó posesión de las tierras en 1996 y, en 1999, recibió su escritura en forma comunitaria.

4. Identidades

Señala Dayan que no están claramente definidas las filiaciones étnicas prehispánicas de esta región. Rastrea la autora los trabajos de algunos estudiosos, tras lo cual, considera que:

“El debate acerca de la presencia incaica ha concluido. Los incas ocuparon el territorio al cual nos estamos refiriendo. Resta aclarar el tipo de ocupación y la finalidad que perseguía. No se ha aclarado aún si los grupos étnicos mencionados³⁴ eran originarios de la zona, o habían sido trasladados por el Estado incaico. Tampoco se han esclarecido las filiaciones entre los diversos grupos. Para la zona de Iruya, se acepta con seguridad la presencia de los ocloyas, y con ambigüedad la de otros grupos. No ha habido acuerdo aún acerca de la filiación de los ocloyas con respecto a los omaguacas. La quebrada de Iruya funcionó desde épocas inmemoriales, como ruta de conexión y como frontera cultural determinada por una sucesión de relaciones conflictivas y de intercambios materiales y posiblemente culturales [...] Si fue ésta una zona de poblamiento multiétnico, se abre el interrogante sobre el origen y filiación de estas parcialidades” (2003: 35).

En la actualidad, el discurso institucional identifica a la población como colla; asimismo, como observa Dayan, también lo hacen los pueblos del noroeste que asumen un pasado indígena. El Imperio incaico, nos recuerda la autora, estaba dividido en cuatro partes –suyus–; cuando el actual noroeste argentino fue incorporado al imperio, pasó a formar parte del *Collasuyu* –así llamado a causa del grupo étnico de los Collas. El término “colla”, continúa, no remite en forma unívoca a un grupo étnico en particular, sino que se puede vincular con la inmersión de los actores sociales en procesos sociopolíticos actuales. Si por lo general se hace referencia a los habitantes de Iruya como “indígenas”, “aborígenes” y específicamente “collas”, muchos de ellos no adhieren a estas categorías identificatorias. Algunos fragmentos de las conversaciones que he tenido a lo largo de mi trabajo de campo pueden ayudar a ilustrar la multiplicidad de discursos locales al respecto.

Al indagar acerca de los modos en que se auto-identificaban mis interlocutores, pude encontrar algunos de los referentes que aparecían en el campo semántico de las identidades locales³⁵. No está de más aclarar que estos referentes variaban según el contexto en el que surgían las reflexiones en cuanto a su modo de identificarse; no recibía

³⁴ Se ha dicho, según Dayan, que las parcialidades que ocupaban el oriente de Humahuaca eran Ocloyas, Osas, Paypayas, Churumatas, Yalas, Apatamas, Ayamata, Tomata u Omanatas, Yapanatas, y que aquellos de la Quebrada de Humahuaca eran los Omaguacas, Tilcaras, Tilianes y Gaypetes.

³⁵ No hay en el presente estudio una pretensión de exhaustividad en este aspecto; mi objetivo es tan sólo presentar algunas de las identificaciones que fui encontrando a lo largo de mi investigación –y que desarrollo en su vínculo con la actividad musical en los próximos capítulos.

las mismas respuestas al conversar sobre sus ancestros –y la música que se vincula con ellos- que al reflexionar en términos nacionales, provinciales o regionales. En ocasiones se destacaban las distinciones con otras áreas de la región andina o al interior del Departamento-; en otras, toda esta región unificaba referentes de identificación que los diferenciaba del resto de Argentina; otras veces, la demarcación se planteaba para distanciarse como argentinos de los extranjeros. Una de las primeras respuestas que aparecían dentro del mapa semántico era ser iruyanos. También surgía en muchas ocasiones la referencia a su condición de argentinos y/o salteños. Y por supuesto, en muchos casos fomentada a través de mis preguntas, surgía la cuestión de la afiliación étnica.

Si bien el tema es mucho más complejo, es posible distinguir dos planos en lo que hace a la identificación como parte de grupos indígenas. El primer plano diferencia quienes se consideran pertenecientes a los mismos, refiriéndose por lo general a los collas y en menor medida a los quechuas u otros grupos, y quienes no lo hacen. El segundo plano se vincula con la carga valorativa adjudicada a estas categorías –que en muchos casos suele ser ambigua.

Entre quienes se consideran pertenecientes a grupos indígenas, se puede mencionar a Melisa³⁶, quien se refiere a “las tribus de los indios”: “Y sí, todos somos descendientes. Porque que vivimos acá en el norte, dice que todos somos. Porque no somos español. Entonces somos descendientes de los indios...³⁷ de los incas, [...]”³⁸ quizás de... bueno, había un montón de tribus. [...] Los Incas, del Perú, todo eso. Que en la escuela nos enseñaron mucho. Y eso bueno, se va quedando, se va grabando y cuando vinieron los españoles que vivieron por todos estos lugares [...] quedaron los criollos.”³⁹ De acuerdo con Carlos, ellos son descendientes de los diaguitas y los collas, “...los indígenas, o sea de la era antigua. Diaguitas, que eran los que poblaban esta zona. [...] Los aborígenes collas eran de esta zona, también poblaban aquí”.. Es posible advertir que aun cuando hay quienes se identifican claramente con algunos de estos grupos, otros hablan en términos de descendencia y aparece cierta ambigüedad o duda en lo que hace a su filiación actual. Conversando sobre las coplas⁴⁰, Tania, Macarena y Susana discutían entre sí, afirmando una que aquéllas provienen “De los abuelos”, oponiéndose otra al decir “No, de los

³⁶ A fin de respetar la confidencialidad de las entrevistas, los nombres de los interlocutores han sido reemplazados por otros ficticios. He realizado una sucinta caracterización de los mismos en el apéndice.

³⁷ El uso de los puntos suspensivos tiene lugar a lo largo de este trabajo en tres ocasiones posibles: oración ya empezada (cuando están al principio de una cita); oración que continúa (cuando están al final de una cita); frase sin finalizar o para expresar cierto espacio en el habla (cuando están en medio de la cita).

³⁸ El signo [...] se utiliza para hacer referencia a un fragmento eliminado (puede ser de la persona que habla o de la entrevistadora). He omitido por lo general mis preguntas y comentarios en la transcripción de entrevistas para alivianar la lectura, no con el fin de ocultar mi papel activo en la producción discursiva de los interlocutores.

³⁹ Se han eliminado, por lo general, para facilitar la lectura, ciertas palabras repetidas –“de...de”, por ejemplo- y expresiones como “este...”, “eh...” propias del habla.

⁴⁰ Lo referente a las coplas será desarrollado más adelante; sólo quiero aquí destacar el vínculo entre prácticas consideradas tradicionales y afiliaciones étnicas.

aborígenes” y aventurando una de ellas con ciertas dudas que estos últimos serían “¿Nuestros antepasados?”.

Si bien como se puede ver, se hace referencia a diferentes grupos, muchos actores sociales locales definen a la población como colla⁴¹ y algunas comunidades se han agrupado en lo que denominan Consejos Collas –asociados por lo general a la recuperación de tierras. Señala Leonardo que en la Finca Santiago la gente –y también él- “Se siente colla y descendiente [de collas]⁴²”; considera en cambio que los pobladores del pueblo cabecera, aunque son collas, no quieren reconocerlo. Para él, entonces, todos los habitantes del Departamento de Iruya “...son descendientes de los aborígenes”. Una concepción similar se puede ver en una publicación del Colegio secundario, que afirma que los pobladores de Iruya son “En su mayoría aborígenes” (S/F: 28). Cabe destacar además que –a pesar de lo que a veces parece-, el ser joven y practicar en menor medida que otros lo que se considera tradicional no excluye esta autodefinición. En palabras de Marcelo, “La cultura de aquí es indígena ¿no?”, y proviene de grupos que, según especifica Claudio, son “collas, collas”. Ambos afirman ser “...un negrito colla” y estar orgullosos de serlo: “...me siento bien, para qué vamos a sentirnos mal”. Se menciona también a los collas vinculados con el mundo quechua, como se puede ver en el caso de Martín, quien afirma sin dudar y con orgullo que es colla y quechua –siendo el primer referente parte del segundo. Explica que antes de la colonización Iruya era parte de la zona quechua, debido a lo cuál, los iruyanos están incluidos en esa cultura, aunque mucha gente tenga vergüenza de aceptarlo. Finalmente Nadia, quien se define sin dudarlo como indígena y específicamente colla, ilustra que esto no excluye el considerarse argentino y salteño. En sus propias palabras, “Aquí todos se consideran... nos consideramos que los grupos de los collas”. Y aclara que “No porque [...] ellos digan que somos indígenas, vos le vas a decir ‘no, estás fuera del país, ya no sos argentino más’. Sigo siendo argentino. [...] Al decirte que somos collas y autóctonos del lugar, somos salteños”.

He señalado que hay también gente que no se considera perteneciente a grupos indígenas. Algunos actores sociales dicen que la gente de Iruya descende de extranjeros – españoles, bolivianos, italianos, yugoeslavos. Otros señalan que éstos se mezclaron con gente de allí, de Iruya, quienes para muchos serían “indios”, para otros sólo descendientes de ellos y para algunos simplemente iruyanos. En muchas ocasiones, el no considerarse colla suele estar relacionado con la desvalorización de estos grupos –aunque no siempre sea el caso. Mari ilustra este sentido, al explicar que “...se dice llamar colla porque la gente antes no era digamos instruida, no estudiaba, no trabajaba, lo único se hacía era sus tejidos, sus hilados, su cuidado de oveja, de vaca, de llama, su sembrado, todo eso. ¿Entendés?, la gente como que no sabía, no estudiaba, nada. Entonces se lo llamó colla; [...] la gente colla

⁴¹ Se señala a veces, fundamentalmente apoyándose en algunas investigaciones, que allí vivían los ocloyas.

⁴² Aquello escrito [entre corchetes] en una cita es un agregado aclaratorio.

generalmente era muy bruta. [...] Entonces de eso se lo llamó gente colla porque no entendía". Sin embargo, dice, "...ahora es más instruida la gente" y explica que "...en este caso la gente ya es más civilizada; [...] comprendemos que nuestro hijo que tiene que estudiar, que tiene que prepararse más, que ya no tiene que ser el que estaba antes en el piquear, y palear, y regar". Eso hace, según ella, que ya no sean collas, "Ahora digamos que ya estamos más civilizados, antes éramos un poco más de indios". No obstante, podemos ver la multiplicidad y ambigüedad de cargas valorativas del término en la siguiente afirmación de Mari: "De leyenda nosotros sí somos más collas [...] La leyenda quiere decir digamos por costumbre de antes, de nuestros padres, [...] descendencia y somos collas. Y bueno, nosotros somos contentos, porque al decirnos collas nosotros estamos contentos, porque es nuestro pueblo, [...] que nosotros somos del lugar, ¿me entendés? [...] Me cae bien, porque... el hecho de que uno es iruyano, ¿ve?". Ariadna, por su parte, nos muestra que en muchos casos el término colla tiene una carga negativa al decir que mucha gente se siente insultada si la llaman así: "No lo van a tomar con orgullo ser collas. [...] Lo van a tomar como un insulto que le digan colla"; sin embargo, sugiere, esta situación puede estar cambiando gracias al colegio, en donde les enseñan a los chicos que no hay que avergonzarse, que "Somos collas, somos nativos, que somos de esta tierra y así".

Estas diferentes posturas aparecen también en algunos integrantes de las instituciones que ejercen sus actividades en Iruya, instituciones cuyo discurso es de peso en la conformación del campo semántico en el que se mueven las categorías identitarias. La maestra Liliana⁴³ se inclina por la posición según la cuál los iruyanos no pertenecen a los grupos étnicos mencionados. Sostiene que, a pesar de tener ciertas particularidades, no son "aborígenes aborígenes", y argumenta que "...el aborígen aborígen tiene, primero el habla totalmente diferente; y las costumbres totalmente diferentes". Ella entonces considera que la gente de Iruya no es colla, sino "Para mí, normal", porque poseen el mismo lenguaje, vestimenta y viviendas que en las ciudades pero sin ciertas comodidades. Tal vez, reflexiona Liliana, "...serían aborígenes más adelantados". Ella trabaja en una comunidad en la que el Concejo Colla tiene mucha presencia; señala que los adultos se autodenominan collas –en su opinión para tener trabajo y atención por parte del gobierno-, pero no así los niños. En otras comunidades en las que trabajó no se denominaban de ese modo, sino que "era normal la gente", lo que significa que cuidaban su ganado y sus cultivos y "no estaban afiliados a nada".

El maestro Gaspar dice algo diferente; él considera que los iruyanos son collas y critica el peso negativo de esta noción. En sus propios términos, "Hay mucha gente que sí se siente colla. Pero hay mucha gente que no, pero no es porque no quieran sentirse lo

⁴³ Los discursos de los maestros tienen peso, a mi entender, por tener la escuela un lugar importante en la constitución de subjetividades y, como ya se señaló, por ser una de las instituciones a través de las cuales el Estado inscribe en los actores sociales ciertos modos de ser, hacer, percibirse a sí mismos y a los demás.

¿no?, sino porque les da temor, a algunos le da temor decir 'soy colla', ¿no? les da miedo decir 'soy colla'. 'Yo soy de Iruya, soy iruyano nomás' dicen así ¿no? Y cuando conversaba con la maestra me dice 'mirá acá hay una mezcla, de todo tipo de raza'. [...] y que se formó una mezcla ahí de gitanos, españoles, alemanes, y todo. Y bueno, pero yo pienso que generalmente, la mayor cultura es colla ¿no? Es colla, no indio; porque no hay indio, es colla. [...] Es que en realidad el indio le ha puesto Colón, pero... Colón creía que éramos indios⁴⁴, pero no existían los indios en esos tiempos ¿no? [...] Somos collas, lo que sí yo veo es que mucha gente no lo reconoce ¿no? No lo reconoce y eso es lo que hacen mal, ¿no? en hacer, porque a veces salen a la ciudad y nos discriminan, ellos creen... en la ciudad creen que nosotros somos bolivianos [...] que la gente acá es boliviana. Dicen '¡Eh! Allá andan los bolivianos de allá de Iruya', no, no es así. Entonces la vez pasada, le decía, hablábamos con [Martín⁴⁵] [...] y él decía 'no, tenemos que decir que somos collas. Y bien orgullosos tenemos que sentirnos de ser collas'. Decía aunque nos digan 'colla pata sucia, pero no importa, somos collas, tenemos que reconocer nuestra identidad'. Y esa es nuestra identidad..." Podemos entonces ver la gran complejidad del tema, las múltiples voces que otorgan cargas valorativas a las identidades. A esto agrega Gaspar que es difícil tratar las cuestiones identitarias como docente: "...vos sabés que ese es un tema muy, muy quisquilloso ¿no?, un tema que hay que tratarlo con pinzas, por la gente ¿no? Porque hay que despacio, muy despaciosamente llegar a la gente, porque [...] muchos no quieren hablar de ese tema. Como te decía al principio, es decir, cuando hicimos el censo, en el censo había que poner comunidad, de dónde venía, descendiente colla, aborigen, todo eso. Bueno, ellos⁴⁶ no, nos decían '¡qué le importa!' Así nos contestaban '¿y para qué quieren saber eso?' [...] Bueno, había mucha gente que le poníamos 'identidad: ninguna'. Porque ni ellos, no querían decirlo, entonces poníamos directamente ninguna".

La perspectiva de algunos integrantes de la Municipalidad se puede vislumbrar a través de las palabras de Leonardo quien, como ya he señalado, se refiere a la población local como colla. Asimismo Helena, quien trabaja en la Dirección de Cultura y Turismo, afirma: "...somos descendencia quechua y aymara. [...] Nos está costando mucho a la gente más que nada decir soy colla, soy descendiente de los pueblos indígenas, ¿no? No quiere ser indígena, pero yo les digo 'bueno somos descendientes de pueblos originarios'. Ahora sí, porque vos viste que ser indio nadie quiere ser acá. Ni colla tampoco, porque la palabra colla para la gente [...] es ser cobarde". Pero si bien explica que colla quiere decir miedoso en quechua, precisa que no es por eso que ellos son collas sino por ser parte del *Collasuyu*.

La posición de la Iglesia, que como vimos tiende en la Prelatura de Humahuaca a fomentar el reconocimiento de una identidad indígena, aparece claramente en el discurso

⁴⁴ El paso de la tercera persona a la primera persona del plural posiblemente tenga que ver con que, si bien él no es de Iruya, sí es de otra región salteña.

⁴⁵ Nombre ficticio de uno de mis interlocutores.

⁴⁶ Se refiere a los iruyanos censados.

del padre José. Él encuentra que "...el tema de la identidad es un tema difícil ¿no?, a veces cuesta reconocer las raíces. ¿Por qué? Por culpa de los conquistadores, culpa de los mismos criollos ¿eh? que siempre los hacían menos. Entonces cuesta decir, por ahí, yo me alegraba, el año pasado logré un curso de identidad, que los jóvenes decían 'somos indígenas, somos aborígenes' [...] Se juntaron como 150 ¿no?, tratando el tema de espiritualidad andina. [...] Cuesta reconocerse ¿no? [...] pero cada vez se va afianzando". Explica también que "...uno dice colla, colla es más genérico. Con lo que parece acá estuvo ocupado por los ocloyas, hay que hablar con más propiedad ¿no? Y bueno, hay el tema de que si aborígen, de que si indígena. Porque esto no es la India, que Colón se equivocó. Bueno, cuando fue el encuentro, que vino el papa a México, [...] él los llamó a los indígenas '¿cómo quieren que les llame en el discurso?', con que se dirigía ¿no? [...] Se reunieron de todas partes del continente, y en un diálogo preguntó cómo quería que le llamara ¿no? Y ellos dijeron 'nos llaman indígena'. Ellos pusieron el término ¿no? no que se lo impusieron [...] Respetar. Entonces así, en un diálogo dijeron 'nos llaman así'. Porque que si somos aborígen, que si somos collas, que si somos los omaguacas, que no somos ni collas, ni... en fin".

5. "Los caminos de las memorias"

La construcción de la identidad en Iruya y las cargas valorativas que conlleva el término "colla", entre otras cosas, han sido abordadas en el ya mencionado trabajo de Paula Dayan (2003). Ella ha explorado, en su tesis de Licenciatura, "...los caminos de las memorias de los iruyanos que viven en el pueblo actualmente" (2003: 20), atendiendo a los procesos de historización por los que desde el presente se integra y recrea significativamente al pasado. Analiza con este fin algunos trabajos elaborados por la Prelatura de Humahuaca y por las ciencias sociales en tanto agentes productores de imágenes sobre los iruyanos. Sostiene que ambos han tenido y tienen roles activos en la construcción de la memoria y la identidad de aquéllos por poseer discursos con peso, discursos que inciden en las explicaciones "subordinadas". Ellos, explica Dayan, se han extendido más allá del ámbito académico y se han introducido en el del sentido común. En sus propios términos, "Entre las versiones en juego en el proceso de construcción de la memoria y definición de 'un nosotros' que cuente la historia del pueblo de Iruya, se encuentra la versión de la Iglesia Católica. Su discurso y praxis apuntan a la recreación de un pasado étnico, pero con límites fundamentales. Se trata de un nosotros que la incluye, ya que el pueblo *siempre fue católico*. Con respecto a las construcciones académicas, diremos que estas imágenes y estas historias no quedan 'atrapadas' en los libros. Por un lado, los iruyanos contemporáneos con quienes trabajé, manifiestan disconformidad con el trabajo

tanto de los antropólogos (llamados 'antropopelotudos') como de los arqueólogos. Su presencia (como la mía propia) no ha pasado desapercibida y ha generado reacciones⁴⁷. Por otro lado, las explicaciones son retomadas por otros agentes, como documentalistas, publicistas y empresas de turismo que van difundiendo- al mismo tiempo que transformado las informaciones" (2003: 63).

La autora aborda algunos relatos –sobre las ruinas de Titiconte, la fundación del pueblo y los Varela, entre otros- desde los recuerdos del pasado iruyano, historizando las memorias –pensando en términos de pugna entre memorias dominantes y subalternas. Considera que estos relatos están conformados por lo dicho, pero también lo silenciado -lo que no se nombra-, lo "olvidado" y lo "recuperado" a partir de lo olvidado. Expondré algunos elementos que menciona respecto a Titiconte –sitio arqueológico de ocupación incaica- por su pertinencia en relación con el tema que se plantea en mi propia investigación. Entre otras cosas, encuentra que muchos iruyanos contemporáneos parecen tomar distancia del pasado precolombino. Relacionando esto con las ideas de progreso y civilización de la generación del '80, sostiene que ciertos "agentes del progreso"⁴⁸ han contribuido al establecimiento en Iruya de la asociación de los términos "Titiconte", "indio", "salvaje" y "primitivo" como opuestos a "pueblo", "criollo", "europeo" y "civilizado". En sus propias palabras, "Tomado de este modo, el pasado indígena no evoca sentimientos de orgullo, sino más bien de vergüenza. Estas imágenes han influido (e influyen) en la construcción de la memoria sobre el período prehispánico y colonial y en la elección de determinados antepasados y no otros (por ejemplo los europeos o criollos representantes de una *ideología nacional argentina* a costa de los indígenas)" (2003: 70). Esto es asociado por la autora con los márgenes para la invención mencionados por Briones (1994), a los que me he referido en el capítulo anterior. Encuentra también que, si bien los iruyanos parecen intentar diferenciarse de los collas –a pesar de que así los llaman los etnólogos-, esto no implica la desaparición absoluta de ese pasado, ya que distanciarse de "los Antiguos" no significa necesariamente un quiebre con lo indígena. En trabajos con niños y pre-adolescentes encuentra Dayan que si por un lado se considera que los "indios" vivieron allí en un pasado remoto, por otro lado aparecen como sus ancestros. Y sugiere que los iruyanos construyen su identidad en una relación con sus antepasados que es al mismo tiempo de hostilidad y dependencia. Titiconte no parece funcionar como espacio de producción de sentidos

⁴⁷ Además de inscribir en muchos casos nociones prejuiciosas y racistas, sugiere Dayan que los arqueólogos también han incentivado la memoria iruyana. Si bien ellos postularon una suerte de escisión entre los habitantes con los que se encontraban y las ruinas que excavaban, muchos pobladores percibieron dichas excavaciones como el robo de algo propio, operando de ese modo una cierta reconciliación con el pasado precolombino.

⁴⁸ Entre ellos menciona Dayan a "...inmigrantes europeos que junto a determinados habitantes de Iruya se sirvieron de la actividad económica que generaban los ingenios azucareros San Martín de Tabacal, San Isidro y Ledesma para dedicarse al comercio o a la contratación de personas para la zafra; arqueólogos que excavaron diversos lugares transformándolos en 'sitios arqueológicos' y finalmente, representantes de instituciones públicas (policía, escuela, gobierno etc.) dispuestos a modificar prácticas, representaciones, lenguajes, y costumbres pre existentes" (2003: 123).

homogéneos de pertenencia; en el pueblo de Iruya, aventura, no tiene el pasado precolombino suficiente peso como lugar de cohesión. Pensando en el concepto de comunalización de Brow (1990), sostiene la autora que no surge en torno a las creencias acerca de las ruinas una idea de relaciones naturales y originales; los iruyanos no atribuyen a Titiconta peso simbólico como espacio en el que se ancla su origen. No obstante, sí constituyen “los Antiguos” un espacio para el reconocimiento -central para los reclamos políticos- de una población ancestral en la región. En sus propios términos, “El tipo de selección, registro, descarte y transmisión del pasado que realizan los iruyanos les permite al mismo tiempo diferenciarse y asemejarse de los antepasados que han vivido en Titiconta u otros *Antiguos*. En algunos casos surge la necesidad de apelar a lo ‘colla’ ya que [...] al asumir esa identidad e insertarse en esa posición, puede accederse a un espacio de poder y desde allí pelear por el acceso a tierras hoy en manos de grandes terratenientes provinciales o bien del Estado Argentino. Pero en otros casos, la *necesidad* no es tal sino otra, la de ser al mismo tiempo ‘modernos’” (2003: 81). Esta última afirmación evidencia que no es necesariamente contradictorio ser moderno y al mismo tiempo descender de sus antepasados ancestrales⁴⁹.

En los últimos 20 años, afirma Dayan, han aparecido también otros agentes –los padres claretianos, los docentes, los médicos-, que han apuntado a la modificación de prácticas y representaciones previas desde una revalorización de lo que antes había sido desacreditado. En lo referente a las auto-imágenes, aventura que es posible que quienes fueran en su infancia criticados por sus expresiones y comportamientos, se desvaloricen a sí mismos. Aquellos que no sufrieran fuertes discriminaciones, en cambio, perciben los cambios ocurridos en los últimos años como pérdidas, lamentando el abandono de sus costumbres. Asimismo, “Sus herramientas para usar el pasado asociado a lo considerado ‘tradicional’, son distintas a las de quienes fueron excluidos por ‘portar’ una identidad o rasgos *collas*. Ellos y quienes ya han reflexionado críticamente acerca de su *identidad* se encontrarían en condiciones de revisar las versiones hegemónicas del pasado. Según cuentan varios jóvenes comprometidos en estos temas, algunos docentes (unos pocos) y las capacitaciones de O.CLA.DE. [...] los han ayudado a dar estos pasos. En este caminar se han instruido y han tomado nuevas herramientas para rever críticamente el pasado y comenzar a ‘inventar’ uno nuevo (2003: 148-149).

El término “colla”, observa Dayan, es utilizado actualmente por sectores que reivindican su identidad y sus derechos –vinculados muchas veces a la actividad política. Preguntándose acerca del proceso de constitución de sus significados descalificadores, sostiene que los “agentes del progreso” -miembros de la Iglesia, la escuela, la policía, el gobierno, los ingenios, la gendarmería- han tenido aquí un lugar importante a través de

⁴⁹ Podremos ver esta coexistencia en el caso de la Fiesta del Rosario.

discursos y acciones desde su lugar de autoridad. Y estas representaciones, que continúan vigentes hoy en día, "...son el material de la memoria social, que ha funcionado como 'memoria dominante' por su relación con el poder, conexión con las instituciones dominantes y el rol que ha jugado buscando consentimientos y estableciendo alianzas en los procesos políticos. Sin embargo [...], por adquirir dominancia en el campo de las representaciones, no significa que las concepciones sean monolíticas, ni que todas las personas creen en ellas. No todas las representaciones históricas ganan acceso al campo público, ni llegan a ser dominantes. *Colla* continúa significando un insulto para muchas personas, y con toda razón. Pero como vimos, ya no todos creen que debería seguir siendo de ese modo" (2003: 159).

6. ¿Expresiones "tradicionales" libres de "impurezas"?

Para culminar este capítulo, resta hacer unos breves comentarios más. De acuerdo con Gabriela Karasik (1994), hasta hace unos años, la literatura acerca del noroeste argentino "...ofrecía imágenes estáticas de la sociedad altoandina argentina, sesgada por una perspectiva folklorizante de sus sectores sociales. El carácter social e histórico de la realidad del Norte quedaba ocultado y distorsionado a través de descripciones estereotipadas de costumbres y prácticas rituales 'tradicionales'" (1994: 8). La nominación oficial que ha impuesto los nombres étnicos y su significación, sostiene, implica una violencia simbólica, apoyada en muchos casos en apropiaciones ideológicas de un discurso "pseudo-antropológico" que ha delimitado los debates acerca de las identidades nacionales, collas, indias y criollas. Si bien la autora no se refiere a Iruya sino a la Quebrada de Humahuaca –con la que de todos modos posee un fuerte vínculo-, vale la pena considerar esto al referirse a la Fiesta Patronal del Rosario. Es pertinente en este caso tomar en cuenta la multiplicidad de elementos que tienen lugar, así como la amplia variedad de nociones – con diferentes acepciones- que hay en torno a ella. Vimos que la identidad local es compleja y está cruzada por múltiples procesos y discursos –en los que nos hemos adentrado muy sucintamente. Veremos a lo largo de este trabajo como una sociedad que entra dentro de lo que se considera tradicional, incluye en una festividad característica de su particularidad expresiones que nos obligan a salirnos de una perspectiva que estereotipa tradiciones.

Como observa Graciela Restelli (2000), "Ya en el siglo XXI, estamos muy lejos de aquella comunidad folk de la teoría de Cortazar; o del cliché [...] que ha saturado folletos turísticos, páginas de revistas infantiles e ilustraciones diversas. ¿Quién, como estudioso que va por primera vez a realizar una documentación a Humahuaca o a la Puna, no ha soñado con las expresiones 'autóctonas', libres de 'impurezas', que encontraría? ¿Y quién, - ya *in situ* y con anteojeras teóricas- no ha obviado absoluta y deliberadamente las

'impurezas' que estropeaban el modelo anhelado, no invirtiendo un solo cassette ni una sola foto en esas expresiones 'invasoras' y fuera de contexto de acuerdo con su pre-concepto?" (2000: 1). En su trabajo sobre expresiones sonoras de la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña⁵⁰, Restelli encuentra que tienen lugar allí tanto factores externos como internos conformando, en su conjunto, "un mosaico complejo". Las migraciones y los medios de comunicación, por ejemplo, han generado una situación que exige el ocuparse de todas las expresiones sonoras existentes o, si se trabaja sobre manifestaciones "tradicionales", el tener en cuenta esas otras músicas que se ejecutan o escuchan por fuera de la celebración. Es por eso que ella considera tanto la "música para adorar" -coplas con caja, toques de erke o erkencho, de flauta y caja, de corneta con bombo⁵¹, bandas de sikuris, cantos de "Doctrinas", bandas de metales, villancicos y sikuris- como aquella "para bailar" -camavalitos, huaynos, takiraris, bailecitos, zambas, cuecas, cumbias, *rock* y música disco. Asimismo, se hace referencia a cambios ocurridos en lo musical. Sugiere la autora hacia el final de su trabajo "redefinir conceptos tales como **música autóctona** y **autenticidad musical**, en relación con las categorizaciones regionales; ampliar la enumeración del repertorio que se hacía hasta hace poco, producto del enfoque unilateral con el que se había trabajado, y por el cual se obviaba aquello que no se correspondía con el modelo encasillado del investigador y / o recolector; [...] ver cada una de las expresiones musicales en una posición relativa respecto de las otras, respetando la dinámica propia, y entendiéndolas como productos de ámbitos sensibles a los cambios socioculturales y estéticos" (2000: 9). A pesar de lo acertado de esta propuesta, no abundan investigaciones acerca de la música en Iruya que no provengan de lo que Karasik denomina "perspectivas folklorizantes".

Habiendo ya explorado el marco conceptual, planteado ciertas características de Iruya y revisado algunos estudios sobre esta región, resta ahora abordar la Fiesta Patronal del Rosario.

⁵⁰ Si bien Iruya no suele ser considerada parte de estas áreas, la autora la incluye en el estudio.

⁵¹ En los dos últimos hace referencia a la Fiesta del Rosario en Iruya.

Capítulo III

FIESTA PATRONAL DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

La Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario⁵² tiene lugar en el pueblo de Iruya en honor a su patrona, la Virgen del Rosario. Se lleva a cabo todos los años el primer fin de semana de octubre y, una semana después, se realiza la Octava de la Fiesta. Esta festividad incluye diversas actividades, que van desde misas, bendiciones y procesiones, hasta la adoración de los *cachis* –grupo de promesantes- y una serenata a la Virgen. Hay a la vez ciertas actividades que, si bien no son parte de la veneración propiamente dicha, sí forman parte del conjunto del evento. Es el caso de una feria que se realiza en la playa –en la que se venden o intercambian productos agrícola-ganaderos, artesanales e industriales-, de las reuniones para cantar coplas y de los bailes populares –así denominados por los organizadores del evento. La Fiesta del Rosario puede ser entonces considerada, utilizando el concepto desarrollado por Milton Singer (1955, citado en García 2005), una *cultural performance*. En palabras de Miguel García, este concepto de alude a “...actividades claramente delimitadas que para los miembros de un grupo social son encapsulamientos de su cultura, las cuales exhiben a los visitantes y a ellos mismos. Desde un punto de vista formal comprenden un límite de tiempo, un comienzo y un final; un programa de actividades organizado, un grupo de ejecutantes, una audiencia, un lugar y una ocasión específica” (2005: 18).

La religión ocupa aquí un lugar primordial. Es éste un evento fundamentalmente religioso que se lleva a cabo principalmente en la parroquia del pueblo –San Roque- o frente a ella. Entre sus actividades se incluye el rezo de la Novena –previo a la Fiesta propiamente dicha- a cargo de diferentes sectores de la comunidad; ofrendas presentadas en el ofertorio de la misa destinadas a personas necesitadas de la parroquia; bendición de la “luminaria” –fogata que se enciende frente a la iglesia-; sucesivas misas; celebración de bautismos; procesiones alrededor del pueblo; y por supuesto la adoración de los *cachis*, uno de los elementos más característicos de la Fiesta. Éstos son un grupo de promesantes que, con un vestuario y máscaras especialmente utilizados en esta ocasión, realizan una danza de adoración a la Virgen –ocasionalmente participan también en algunas festividades en honor a otros patronos⁵³.

⁵² Este capítulo se basa fundamentalmente en observaciones con participación, entrevistas y datos tomados de folletos y publicaciones locales, por lo que se nutre básicamente de discursos de diferentes actores sociales – entre los que me incluyo. Estos discursos son en muchas ocasiones divergentes; hay distintas versiones o variaciones dentro de una misma versión acerca de lo relatado. Es por eso que la descripción realizada no es necesariamente uniforme y no siempre concuerda con todas las perspectivas de los sujetos.

⁵³ Es el caso de la Virgen del Milagro en Salta y la Fiesta de San Roque en Iruya, entre otras.

1. Una festividad que se considera propia de la particularidad local

La Fiesta del Rosario es un evento en el que tienen lugar procesos de “comunalización” (Brow 1990). En ella se construyen nociones de identidad local y sentidos de pertenencia que, como veremos, no sólo se refieren a Iruya sino también a otras entidades de identificación. Esta fiesta es especialmente concebida como particular de la comunidad local y de su cultura -fundamentalmente la adoración de los *cachis*-; se la considera un evento tradicional⁵⁴ que, aunque posee fuertes similitudes con otras festividades norteñas, no se practica en otros lugares.

Lo dicho está ligado en parte al lugar que tiene la Virgen del Rosario en la leyenda de origen del pueblo, la cual puede ser considerada un evento epitomizante local. En palabras de Briones, “...Landsman y Ciborsky (1992: 437) definen ‘eventos epitomizantes’ como aquellos a través de los cuales un grupo representando su historicidad condensa y dramatiza un proceso de largo plazo, en la forma de un evento que no tiene por qué haber ocurrido necesariamente. Por su poder explicativo, estos eventos epitomizantes se difunden rápidamente y adquieren una realidad etnohistórica propia” (1994: 121-122, nota al pie). Cuenta la leyenda que la imagen de una virgen apareció en un pajonal en lo que luego sería Iruya⁵⁵. Los indígenas del lugar, al encontrarla, avisaron a unos campesinos⁵⁶ que la llevaron a un pueblo cercano⁵⁷. Sin embargo, la virgen volvía a aparecer en ese mismo lugar y, aunque los campesinos se la llevaban nuevamente, ella regresaba al mismo sitio. Finalmente decidieron dejarla allí a donde ella volvía, fundar una parroquia –la parroquia San Roque-, y con ella el pueblo de Iruya. Según algunas versiones, es a partir de ese momento cuando comenzó a celebrarse esta Fiesta Patronal –veremos, sin embargo, que hay otras posturas al respecto.

Si bien la Virgen del Rosario es la patrona del pueblo de Iruya y cada Distrito posee su propio patrono o patrona –con su respectiva festividad-, esta fiesta tiene un lugar importante, no sólo para la comunidad del pueblo cabecera, sino también para el Departamento en su conjunto. Esto lo ilustra Román al decir que es el cumpleaños de la patrona del pueblo y del Departamento, de la comunidad en su conjunto. La importancia de la Virgen se puede ver también en el nombre de la radio local, FM “Virgen del Rosario”.

⁵⁴ Briones (1994) señala la distinción que realizan Handler y Linnekin entre una definición de sentido común que entiende “tradicición” como depósito objetivo de la memoria social y otra que la entiende como construcción y constitución simbólica. Creo que ambas partes deben ser consideradas, del mismo modo que la noción de identidad puede incluir el que se vivencie como esencia y se la analice como construida y en constante construcción. De este modo, cuando hablo de “tradicición” incluyo la noción de sentido común local que especifica qué es o no es “tradicional”, aunque también la considero una construcción social –anclada en la realidad.

⁵⁵ Al decir de Melisa, “...la paja se llamaba ‘irus’ y por eso le pusieron Iruya”. Otras versiones dicen que cuando un hombre encontró a la imagen, la alegría hizo que en lugar de gritar “Aleluya”, dijera “Iruyoc”.

⁵⁶ Ciertas versiones indican que ella fue encontrada directamente por uno de estos pobladores, sin ninguna mención referente a indígenas.

⁵⁷ Aparentemente Pueblo Viejo, una comunidad cercana al pueblo cabecera. Se dice también que la virgen fue llevada allí en procesión con un grupo de personas que iba adorando: los que son hoy conocidos como *cachis*.

Para la mayoría de la gente, entonces, la Fiesta del Rosario es tanto un hecho fundamentalmente religioso como distintivo de Iruya –y suelen estar orgullosos de esta particularidad. Hay sin embargo algunas voces discordantes, entre las que se puede mencionar al evangelismo, que en ocasiones asocia esta y otras festividades con el diablo⁵⁸ y, en el extremo opuesto, discursos en torno a una cultura ancestral en contraposición a la colonización y con ella el lugar de la Iglesia. Según esta última postura, expresada por Martín, esta fiesta es en el fondo una fiesta indígena, por su origen y muchos de sus elementos, pero en el marco de religiones que vacían su cultura ancestral. Enfatiza a su vez que tampoco es sincrética, “...porque los tantos se separan pero muy bien, las aguas se separan solas. [...] Arriba estaría la colonización, la Iglesia. Pero nosotros abajo trabajamos, seguimos” (Martín).

2. Los *cachis*

Vimos que muchos consideran a la Fiesta del Rosario como característica de Iruya, como uno de los elementos de su particularidad. Y esto tanto por ser en honor a su patrona como por la presencia de los *cachis*. Ambos aspectos están íntimamente conectados; la celebración es una expresión religiosa. Es por ello que, aunque muchos hablan de la danza de los *cachis*, aclara Román que no se trata de un baile –más asociado con otros tipos de fiesta– sino de una adoración⁵⁹. Explica Melisa que los *cachis* “...son para que adoren a la Virgen, no para que anden por ejemplo en los ‘carnavales, ningún lado. Ellos son los promesantes de la Virgen y tienen que estar cuando ella está, están ellos”. Entre los integrantes de este grupo se incluyen tres parejas –niños, jóvenes y viejos–, dos Caballos, el Torito y el Negro, que son los que realizan la danza. Los músicos son también parte del conjunto de los *cachis*; los instrumentos que utilizan son la cometa⁶⁰, la caja⁶¹ y la quena⁶².

⁵⁸ Se verá de todos modos que hay diferentes grados de participación y aceptación por parte de gente perteneciente a estas Iglesias.

⁵⁹ Por razones de claridad en la descripción, me referiré en ocasiones a la “danza” para distinguirla de otras instancias de la *performance*.

⁶⁰ También llamada *erke* –lo que constituye un error según Pérez Bugallo (1999), quien sostiene que *erke* y *erkencho* son el mismo instrumento, diferente a la cometa–, la denominación técnica de la corneta es trompeta travesera (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993). Es un aerófono formado por un largo tubo y un pabellón que, según explicaba Román, en Iruya está hecha de metal, a diferencia de las de otras regiones. Algunos iruyanos aclaran que en la Fiesta del Rosario se toca la corneta, no el *erke*; otros sostienen que es lo mismo, con la diferencia de que se le llama *erke* en otras partes, o que en los libros se dice *erkencho*; y otros explican que *erke* es el equivalente en quechua de corneta, su denominación en castellano. Al decir de Román, “La corneta que ustedes conocen más con el nombre de *erke*, *erkencho*, bueno, creo que hay una confusión tremenda en cuanto a los nombres que utilizan ustedes que son de allá [...] porque veo en las revistas, los diarios, todo eso. Y creo que se confunden bastante en cuanto a esto, ¿no? Aparte que también utilizan los nombres que utilizan en la Quebrada, que por ahí son distintos a los que usamos nosotros”. Se puede pensar que esta variedad de discursos y la confusión que advierte Román se vinculan con el error señalado por Pérez Bugallo.

⁶¹ Es un membranófono, un tamboril de cuerpo cilíndrico de mayor diámetro que altura y que posee dos parches (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993).

⁶² Es un aerófono sin canal de insuflación (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993) hecho de caña y con cuatro agujeros –tocada generalmente con una sola mano. Señala Pérez Bugallo que “Para evitar su confusión con la quena procedente de Bolivia, Carlos Vega denominó ‘flautilla’ al instrumento que estamos tratando.

Suele haber una única persona tocando simultáneamente la caja y la quena. Los ejecutantes de corneta varían entre dos, tres y cuatro según la ocasión. Esporádicamente se agregan a esta música las campanadas de la iglesia. También se incluyen en el grupo los que visten a los *cachis* y los que “tocan” las bombas –bombas de estruendo y fuegos artificiales- y la campana. En los últimos años se ha incorporado el grupo de *cachis* chiquitos –conformado por niños-, que durante la Octava se agregan a la adoración de la Virgen. Cada uno de los personajes arriba mencionados se repite en este conjunto, pero no vi en ningún momento un niño que ejecutara caja y quena, siempre se encarga de esa función un adulto –tal vez por falta de niños que deseen o puedan hacerlo. Sí en cambio pude ver, en ocasión de la Fiesta en el año 2004, dos chicos tocando cornetas –más pequeñas que las de los grandes. No se puede dejar de mencionar que el grupo de los *cachis* está conformado sólo por hombres. Según Román, esto se debe a que así es la “tradición”; asimismo, sostiene, se corresponde con una razón lógica: se visten todos juntos, a cualquier hora y a veces algunos pueden estar un poco alcoholizados, de modo que la presencia de una mujer no sería fácil de sostener⁶³.

El grupo de los *cachis*⁶⁴ está formado por personajes que simbolizan elementos importantes para la comunidad. Si bien sobre esto no parece haber divergencias, sí las hay respecto a los significados de los personajes que lo integran. Según la versión más escuchada, el Negro –también llamado Rubio- simboliza el mal; él suele molestar a los otros integrantes y hacer reír al público en los intervalos de la danza. Se afirma también que representa al extranjero por el color de su piel y porque su vestimenta no es originaria de Iruya; se viste con botas, polainas y un tipo de pantalón que Román ha señalado como asociado a Hitler. Su indumentaria está también conformada por una máscara color negro, un bonete con cintitas de colores, un bastón, y trapos en el pecho y la espalda que forman una panza y una joroba. El Rubio, observa Román, “...vendría a representar también aquella persona que es sola, solterona, por eso que constantemente él está buscando chicas, las quiere seducir y todo eso”. Cabe mencionar que se dice en Iruya que cuando el Negro besa a una chica, ésta queda embarazada en el lapso de un año. Aparentemente, él habría sido el último en incorporarse al grupo de los *cachis*, habiendo sido parte de un trío con dos damas -varones vestidos de mujeres con atuendos que representaban a las clases sociales

Posteriormente, en búsqueda de mayor precisión, decidimos reconocerla como ‘flautilla jujeña’. Hoy la decisión pasa por reconocer a este aerófono simplemente con el nombre que tradicionalmente le aplican quienes lo utilizan” (1999: 82). Tal vez –si pensamos en la influencia de las voces académicas en los discursos locales que menciona Dayan- podamos sugerir que estos modos de denominarla hayan incidido en que en Iruya se la llame también flauta, flautilla o flautita.

⁶³ No me adentraré en esta investigación en las cuestiones de género –un problema de suma amplitud y complejidad-, que merecen un análisis aparte.

⁶⁴ Algunas comunidades del interior del departamento tienen también *cachis* que salen para sus fiestas patronales. Suele haber allí menor cantidad de integrantes y en algunas de ellas no hay caja y quena, pero en todas las fiestas patronales están los corneteros. Esto se relaciona aparentemente con la época del año en que se lleva a cabo cada festividad y los instrumentos y tonadas que se puedan ejecutar en ese momento.

más altas. El Negro habría sido el bufón o esclavo de ellas -por eso el color de su piel. Aseveran algunos de mis interlocutores que este grupo hacía una representación en la plaza, sin participar de la procesión, interactuando entre los tres. Cercana a esta versión, está aquella -expuesta durante una de las misas de la Fiesta en el año 2004 en la iglesia- que especifica que este personaje estaría representando al extranjero que se incorpora en "la comunidad aborigen"⁶⁵ entre los siglos XVII y XVIII. Al haber estado en sus inicios acompañado por las dos damas mencionadas, sería visto como el "pícaro" que vivía con dos mujeres, como aquellos hombres que venían solos y después formaban familias también con mujeres de la comunidad. Desde esta perspectiva, la razón por la que el Negro se acerca a una chica y la besa, puede indicar que el hombre que venía de afuera, en lugar de seducir o preguntar, tomaba a la mujer que quería. En una ocasión, sin embargo, me formularon una versión alternativa, según la cuál el Negro estaría simbolizando un resguardo de la cultura indígena. Considera Martín que la visión negativa del Negro proviene de la versión de la Iglesia que lo ve como "malo", como pagano, pese a lo cuál, desde un punto de vista indígena, él sería positivo -y de hecho, observa, tiene el lugar más poderoso, más importante en la adoración.

El Torito, por su parte, adora por el bienestar de la familia -y tiene un lugar importante al final de la Octava, cuando se realiza la ceremonia de su castración. Lleva un pañuelo en el cuello y una máscara de toro en el medio del cuerpo del *cachi*. Los dos Caballos adoran por la prosperidad y abundancia del ganado, y defienden al Torito -con el que representan la hacienda, la salud, el progreso y el bien- de los ataques del Rubio. Dice en *El Colediarío* -publicación del colegio secundario-, que los Caballitos "...encarnan el bien, al espíritu regulador de las pasiones" (2004: 3). Estos personajes utilizan un sombrero de ala doblada y un pañuelo de colores sobre los hombros. La máscara en forma de cabeza de caballo está ubicada en su cintura por una faja de cuero, de la que cuelga una pollera de lienzo. Román especula que ellos estarían personificando también a los caballeros españoles puesto que tendrían la misma vestimenta que llevaban éstos en España en algunas festividades. Tanto los Caballitos como el Torito tienen pañuelos con colores específicos diferentes en la Fiesta, la Octava e incluso en San Roque, porque "...así nos enseñaron a nosotros". Originariamente los animales de los *cachis* serían los *suris*; con la llegada de la colonización española, se habrían incorporado los Caballitos, el Torito y el Negro, representando los primeros a los animales traídos por los españoles y adoptados por los habitantes originarios.

Todas las versiones a las que tuve acceso, señalan que el Viejo y la Vieja representan al pueblo durante la vejez. Utilizan un poncho, un pañuelo en la cabeza y la

⁶⁵ Si bien quien relataba esto no forma parte de la Iglesia sino que fue convocada como voz autorizada sobre este tema, cabe destacar que se puede ver aquí la visión que, como observa Dayan, propugna la Iglesia acerca de la población local como indígena.

máscara. Los Muchachos y Muchachas –o Los Changos y Las Chinitas-, una pareja de adultos jóvenes y otra de niños, personifican al pueblo en la juventud y la niñez. Utilizan un poncho o túnica colorida y la máscara. Las mujeres de las tres parejas llevan trenzas que salen de la máscara. Las tres parejas estarían simbolizando entonces a la comunidad, a las familias originarias, en sus diferentes momentos –vejez, juventud, niñez. Según algunas interpretaciones, hay en el grupo de la familia un integrante que muestra el resultado del mestizaje. Calzado de alpargatas, una bombacha de gaucho y una manta como la que usan allí las mujeres, él estaría encarnando el resultado de la unión del extranjero con las mujeres nativas.

Al principio de la Fiesta, durante el Ángelus en la misa, los *cachis* se acercan al altar a hacer su petición o promesa a la Virgen. Las promesas, afirma Román, son individuales; después, “por tradición”, el grupo pide por el bienestar de la comunidad –personas, siembra, ganado. La promesa “...es lo que da significado a lo que hacemos”. El cura los bendice y un rato más tarde comienza la procesión por el pueblo y luego la adoración –frente a la iglesia. Finalizada la Fiesta, entran para despedirse. La danza de los *cachis* se realiza de cara a la Virgen pidiéndole protección; se sostiene que expresa también la lucha entre el bien y el mal. El baile consiste en adelantarse y hacer reverencias siguiendo la música; hay además un baile interno en que Toro y Caballos se entrecruzan en forma de cadena. La parte ritual es aquí fundamental y se enlaza tanto con lo religioso como –en íntima relación con esto– con las actividades locales. La adoración, manifiesta Román, va describiendo lo que hace la comunidad y el lugar que ocupan algunos de sus elementos. El Caballito, por ejemplo, va por delante porque está primero para trasladarse, llevar cargas. Al final de la Octava se realiza la capada simbólica del Torito. Se refleja entonces el momento en que, cuando ya no hay tanto pasto como en verano en las zonas de los corrales, los animales son trasladados hacia los valles donde podrán encontrar más alimento –tras marcarlos y señalarlos para poder luego reconocerlos. La castración del toro es en el mismo momento y tiene un lugar muy importante en la vida de la comunidad; de que esté bien hecho depende el que los animales vivan y, por ende, el sustento de la gente. Como la adoración es una danza y están haciendo una representación, afirma Román, ella posee muchos aspectos teatrales. Cada integrante tiene su secuencia, sabe lo que tiene que hacer en función de lo que le va pasando a cada personaje. El Torito, por ejemplo, al principio está libre, tranquilo; cuando va aproximándose la capada, los otros personajes “...se van acercando, lo van molestando y al final logran atraparlo”. A la vez, “El Rubio tiene que ser mimo” para hacer reír a la gente casi sin emitir palabra. Señala Martín que este personaje no puede ser representado por cualquiera, porque tiene que tener gracia. Hay algunos momentos en que hace la misma secuencia que el resto y otros en que se queda afuera, intentando copiar los pasos y

aprender el ritual, o dirigir el baile. El sábado por la noche se encienden fuegos artificiales y el Negro juega y hace travesuras con ellos. Según una de las interpretaciones, él también representa la incorporación del dinero –antes de la colonización había trueque–, porque de vez en cuando ofrece pagarle a alguno de los músicos para que ejecute su instrumento mientras él baila.

3. Un poco de historia

Para muchas personas, el inicio de esta festividad se remonta al surgimiento de la iglesia⁶⁶ que, como ya vimos, es asociado con la leyenda de origen del pueblo. Por ejemplo, dice Camila hablando de los *cachis* y su música, que “Eso se me hace que entró después, [...] cuando apareció la virgencita”. Algunas versiones, sin embargo, hacen mención de un posible origen precolombino. Al decir de Román, “Bueno según los datos que nosotros tenemos son datos mas que nada orales no tenemos nada escrito, sobre todo de los ancianos⁶⁷ [...]. La Fiesta del Rosario no tiene un origen preciso; de todos modos parece que fue precolombina y en sus años de inicio parece que eran estas reuniones dando comienzo a la época de siembra. Y bueno, de ahí vienen esas reuniones, trueque, todas esas cosas y luego de que viene el español y trae todo lo demás, se tiene que integrar a todo lo que es más que nada las fiestas patronales. Porque en España se hacen las fiestas patronales. Y bueno, se integra aquí y parece que esto se viene a hacer una mezcla ¿no?, y entonces hay rituales aborígenes mezclados con las liturgias católicas que se hacían y que es lo que hasta ahora nosotros tenemos. Eso es un poquito lo que a nosotros nos cuentan los abuelos”. Se cree, dice también Román, que antes de la llegada de los españoles las ofrendas y el ritual de los *cachis* eran para la Pachamama, a lo que agrega: “Y por eso esta mezcla con lo que es la liturgia es lo que estamos viendo hoy día. De algún modo tenemos que ofrecer alguna cosa a los nuevos dioses que trajeron los españoles”. De esta fiesta precolombina provendría entonces la familia de los *cachis*, simbolizando a las familias originarias, además de los *suris*, que representaban a “los animalitos”. Estos últimos eran personas vestidas con plumas de suri que, al igual que los *cachis* actuales, tenían cascabeles. Las máscaras –originarias de Iruya– serían las mismas que las utilizadas en la actualidad. Según relata Román, en un determinado momento los *suris* dejaron de participar y, con la llegada los españoles, se integraron el Torito y los Caballitos. En una oportunidad, todo el grupo fue prohibido por un párroco, por lo que se suspendió su intervención en la Fiesta; pero como el pueblo dejó de asistir a la misa, después de 2 o 3 años la gente hizo

⁶⁶ Si bien suele señalarse que la Iglesia de San Roque fue fundada hacia 1753, aclara José que esto se debe a una equivocación. Él sostiene que “la iglesia se fecha por el 1680” –porque hay un acta de la parroquia de 1690, lo que significa ésta que ya había sido fundada.

⁶⁷ Hace referencia también en otros momentos a algunas investigaciones. Podemos ver allí nuevamente la incidencia de las voces académicas a las que se refiere Dayan.

que renaciera el grupo de los *cachis*. Ya vimos que el Rubio habría sido el último de los integrantes en ingresar al grupo –habiendo formado parte de un trío con las dos damitas. Aparentemente, en cierto momento habrían tenido que vender los vestidos –debido a una de las tantas crisis económicas- y las damitas no salieron más. El Rubio se integró entonces a los *cachis*. Hay una versión relativamente diferente que se puede ver en un folleto difundido hace unos años por la escuela primaria del pueblo. En él se ubica el origen de esta adoración a mediados del siglo XIX. Hasta ese momento, ella sería realizada -como en otros pueblos del NOA- por los *suris*, un grupo que realizaba una danza ante las imágenes religiosas y algunos de cuyos pasos simbolizaban los desafíos rituales entre las aves. Sin embargo, a raíz de ciertos problemas surgidos entre el sacerdote encargado de la parroquia en ese entonces y los habitantes de la comunidad, se prohibió el baile de los *suris*, constituido en ese momento por 16 *suris*, una pareja de negros, dos caballitos y el toro. Tildado de pagano, este grupo habría dejado de bailar. Ocho años después, un boliviano proveniente de Tarija que residía en Iruya, habría promovido el grupo de los *cachis* –“de tradición boliviana”-, y hecho las máscaras.

4. Nuevos cambios

Pero por supuesto, las transformaciones no se remiten solamente al pasado; como todo evento social, éste es dinámico. Cabe señalar algunos cambios que han ocurrido en los últimos tiempos. En el caso de los *cachis*, se puede mencionar que hasta hace algunos años, el Rubio salía al alba por las calles antes que los demás –que en la adoración del alba salen al rededor de las 5.30. Él se vestía antes y hacía un recorrido por casi todo el pueblo. Como no había luz, recuerda Román, los pocos que estaban en la calle se asustaban -ahora hay luz las 24 horas y más gente transitando a diferentes horas por las calles, por lo que no tendría los mismos efectos. Otras modificaciones tienen que ver con la relación con la Iglesia, en la que los *cachis* están actualmente más incluidos. Antes, nos cuenta Román, entraban por su cuenta, hacían su promesa y salían. Ahora se los bendice en el Ángelus, se hace referencia a ellos, se explica lo que es la adoración; “Y ahora los párrocos, la misma comisión de la Iglesia ve con muy buenos ojos esta tradición cultural, podríamos decir así, y bueno, nos están dando espacio”. Señala el padre José que “...nosotros como Iglesia, en la Prelatura, sabemos que lo que no se asume, no se sabe. Entonces hay que asumir esto y desde ahí evangelizamos. Eso en cuanto al tema de cultura y sus diferentes manifestaciones. Te digo que hasta el año 62, 63, la Iglesia estuvo bastante cerrada. Eran casos particulares de misioneros, no la Iglesia en sí. Todavía ¿no?, hay parte de la Iglesia de acá de Argentina que es muy cerrada. No acepta las tradiciones, las expresiones por ese miedo. Pero si no lo asumimos, como dice [...] una frase de San Irineo, ya del siglo 3, no se

salva lo que no haces tuyo. Cómo te vas a meter en ese proceso y estar como espectador. Y es que es como el pueblo vive”. Por otro lado, relata Román, ha habido en los últimos diez años aproximadamente una revitalización de los *cachis*. En vista del mal estado de algunos de sus elementos, un grupo de gente de la comunidad –en el que él está incluido-, decidió repararlos, reanimar este evento y difundirlo. Los *cachis*, explica, estaban deteriorados en el depósito de la iglesia, la ropa era prestada por algunas personas y se corría el riesgo de extraviarla o romperla. Este grupo de gente, entonces, enmendó poco a poco las máscaras, hizo confeccionar la vestimenta, consiguió aportes para los arreglos y fue difundiendo la Fiesta. Esto ha hecho, observa, que el grupo de los *cachis*, y con él la Fiesta Patronal, cobraran vigor nuevamente.

También se han agregado en los últimos tiempos otros grupos a la veneración a la Virgen: los *cachis* chiquitos, grupos de gauchos a caballo –de las comunidades de Pueblo Viejo y San Isidro- que se suman a la procesión, y gente que participa de una Serenata en honor a la Virgen. Esta última se realiza desde hace cuatro años aproximadamente. Comenta Román que ella surgió ante la preocupación de los organizadores de la Fiesta por el hecho de que, al realizarse bailes populares tanto el sábado como el domingo a la noche, tras el exceso en la ingesta de alcohol el primero de estos días, mucha gente continuaba alcoholizada en los festejos del domingo al mediodía⁶⁸. Con el fin de evitar esta situación, explica, se decidió en un principio que estos bailes se hicieran sólo el domingo; sin embargo, como la gente continuaba festejando y bebiendo el sábado aun sin bailes populares, resolvieron organizar un evento “tipo peña” para tener reunida a la gente, de donde surgió la Serenata a la Virgen. La idea, explica Román, fue que se ejecutara fundamentalmente folclore, que sería para escuchar en lugar de bailar –como ocurriría con la cumbia.

Desde hace cierto tiempo ha ido aumentando progresivamente –con un crecimiento significativo en los últimos tres o cuatro años- el flujo turístico que visita Iruya. Por consiguiente, aun cuando en esta fiesta hace mucho que se veían turistas, en la actualidad su presencia ha adquirido más fuerza. Esta situación es percibida como positiva por muchos iruyanos. Si bien, como enfatiza Román, la devoción ocupa un lugar primordial en la Fiesta, sus actividades han hecho que el pueblo sea conocido a través de fotos y filmaciones en el país y en el mundo. Gracias a eso, señala, hay más turismo y “...el pueblo está creciendo ¿no?, en todo sentido. En religión, en fe, inclusive económicamente”. Por supuesto que la relación con el turismo no es sencilla; se lo ve a veces como beneficioso, pero en muchas ocasiones es vivido como muy invasivo. Observa Román que los turistas no siempre tienen respeto por todo aquello que para los lugareños es objeto de devoción; a veces en la iglesia

⁶⁸ El alcoholismo es un problema que afecta a un gran sector de la población iruyana.

dan la espalda a la Virgen, cambian cosas de lugar, o se ponen muy encima de los *cachis* para sacar fotos, de modo que ellos no se pueden arrodillar en el altar, etc. Esto ha hecho que en ciertos momentos, al final de la adoración, los *cachis* entren solos a la iglesia con la policía en la puerta sin dejar ingresar a otra gente. Es fundamental, sostiene, sentir el respeto de la gente hacia sus actividades y creencias. Otro problema surgido en relación con el flujo de gente es que en estos dos últimos años parece haber habido por primera vez algunos robos de billeteras en el tumulto de la Fiesta.

5. Secuencia temporal

Si bien en la Fiesta del Rosario ocupan un lugar fundamental las actividades realizadas dentro de la iglesia y frente a ella, además de las procesiones a lo largo del pueblo, la misma está también conformada por múltiples sucesos que se llevan a cabo en esos días. Algunos de ellos son religiosos, otros no lo son tanto. Siguiendo un folleto distribuido en ocasión de la Fiesta realizada en el año 2004, ella transcurrió aproximadamente del siguiente modo⁶⁹:

- 1) Unas semanas antes del primer fin de semana de octubre⁷⁰ comenzó la limpieza y ornamentación de la iglesia⁷¹, la entronización de la Imagen de Ntra. Sra. Del Rosario y las Novenas y misas en honor a la Patrona. Las mismas suelen realizarse diferentes días a cargo de grupos e instituciones de la comunidad.
- 2) La noche del viernes anterior al primer sábado de octubre, fue organizado lo que allí denominan “festival folclórico”, a cargo de la policía infantil.
- 3) El sábado se sucedieron uno tras otro los siguientes eventos: ornamentación de las calles y “Repique de campanas”; Ángelus, en el que “Los *cachis* se promesan a la Virgen”; adoración de los *cachis*; “Celebración comunitaria de bautismos”; al anochecer, Novena y misa; procesión al rededor del pueblo “con la adoración de los *cachis* y Luminaria acompañada por los fuegos artificiales”; por la noche, Serenata en honor a la Virgen del Rosario. A lo largo del día fueron llegando las imágenes titulares de las comunidades del interior.
- 4) El domingo –día patronal- por la mañana se ejecutó, tras la “Salva de bombas”, la adoración del alba de los *cachis*, seguida de un “rosario y misa para los peregrinos”. Hacia media mañana, luego del “Izamiento del pabellón nacional a cargo de la

⁶⁹ Aunque con variaciones, se puede considerar que la mayoría de estas actividades se repiten año tras año.

⁷⁰ Si bien los preparativos comienzan con antelación, la Fiesta propiamente dicha tiene su inicio el primer fin de semana de octubre.

⁷¹ En el año 2004, se podía ver en la cara externa de la iglesia, además de la bandera argentina y la de Salta, la bandera del Vaticano y otra que, según explicaba Martín, es la *Huipala* -bandera de muchos colores-, “símbolo de nuestra cultura ancestral”, que representa la naturaleza y la igualdad. En su opinión, las tiritas de colores que lleva el Negro en su sombrero, también tienen que ver con ella.

municipalidad”, se llevó adelante una “Misa solemne Patronal en honor a la Virgen”, seguida por una nueva procesión y adoración de los *cachis*. Por la noche se realizó un “baile popular”.

- 5) El siguiente sábado -víspera de la Octava-, después del “Repique de campanas”, se dio comienzo al Ángelus y la adoración de los *cachis*. Al anochecer, luego de una nueva misa, tuvo lugar la “procesión, adoración de los *cachis*, Luminaria y fuegos artificiales”.
- 6) Temprano el día domingo -Octava de la Fiesta- se realizó la “Salva de bombas, adoración del Alba por los *cachis* y rosario”. Más tarde se llevó a cabo otra misa, procesión y adoración de los *cachis* –con la capada del Torito. Ese día adoran también los *cachis* infantiles. Por la noche tuvo lugar otro “baile popular”.

Cabe agregar que en el mencionado folleto no se hace referencia a la feria ni a las copleadas; tampoco a un baile organizado por la salita maternal el segundo viernes de octubre—tal vez porque se realizaba en el marco del pago de jubilados-, ni a la fiesta de inauguración de una bailanta el segundo sábado de ese mes.

6. Actividades que ocurren en el marco de la Fiesta

Me adentraré a continuación en algunas de las actividades que tienen lugar en esta *performance* cultural. Según varios comentarios, es “tradición” hacer “una guitarreada, cajeadada, queneada” y “copleada” después o durante este evento. En muchas fiestas de los santos, carnaval y otras ocasiones, algunas personas se reúnen en casas u otros espacios a coplear. Estas prácticas parecen ser menos visibles que otras que se llevan a cabo en esta festividad, al no efectuarse en los espacios principales en que ella transcurre y no estar anunciadas por la organización del evento —en folletos, en discursos, etc.

Por otro lado, se realiza todos los años en el primer fin de semana de la Fiesta —no así en la Octava- una feria en la playa en la que se hace trueque y se venden productos agrícola-ganaderos, industriales y artesanales. Los puesteros son tanto familias de la localidad de Iruya como otras provenientes de zonas más alejadas —Isla de Cañas, Abra Pampa. Una nota en *El Colediano* dice: “Comercio Milenario. En Iruya, existe el mercado del trueque, se encuentra desplegado en el río del mismo nombre, a la entrada del pueblo. Se trata de una feria de intercambio económico regional enmarcando una fiesta religiosa. Familias enteras vienen de diferentes áreas para trocar sus productos con los típicos de esta región: papas, maíz, habas y cayote. [...] la feria se basa en el trueque y tuvo su origen en una estructura socioeconómica de autosubsistencia propia de los habitantes precolombinos, que se fue transformando paulatinamente debido a los nuevos sistemas de comercio. Hace

treinta años atrás, las familias se trasladaban a caballo por lo que iniciaban su marcha días antes de la fiesta. Como estos encuentros se producían muy pocas veces al año, eran motivo de celebración” (2004: 11). En la feria se pueden ver muchos puestos de ropa, zapatillas, comida, bebida, CDs y casetes, y elementos artesanales. El último año había además algunos puestos de *hippies* –así los llaman también los lugareños- semejantes a los de las ferias artesanales de las ciudades –con aritos colgantes, etc. En ciertas ocasiones, uno de los puestos contrata un grupo de música local para que haga allí un recital –y tuve ocasión de escuchar al grupo “La Banda Joyen”, intérprete de cumbia y “música romántica”. El fin de semana de la Octava, en el año 2004, tuvo lugar una feria por el pago de jubilados. Ubicada en la plaza de La Tablada, en ella se podían encontrar más que nada productos industriales y agrícola-ganaderos, además de puestos de comida.

Para la Serenata a la Virgen se monta un escenario –con sonido e iluminación- en la plaza de la iglesia y diferentes individuos o grupos ejecutan canciones –y en pocos casos danzas- en honor a la patrona. Allí se escucha fundamentalmente folclore nacional, coplas y música andina. En el año 2004 se podían ver chicos de Iruya haciendo danzas folclóricas y muchas personas de diferentes lugares cantando coplas. Había también unos pocos músicos locales que además de coplas hacían música compuesta por uno de ellos⁷². Asimismo, se presentaron dos grupos locales –“Herederos del viento” e “Inti Runa”-, además de dos niñas de la escuela, haciendo música andina, y una chica de la comunidad de Colanzulí que reside afuera tocando quena en un grupo. Finalmente, había grupos de folclore –que entre otras cosas interpretaban zambas, chacareras, chamamés, carnavalitos, sayas bolivianas- de otras partes; eran por lo general de diferentes lugares de Salta –Oran, Güemes, etc. La Serenata estaba a cargo de la Dirección de Cultura de la provincia de Salta en conexión con la Municipalidad –que se encargaba más que nada del transporte-; fue aquella la que contrató a un sonidista de Jujuy y a la mayoría de los grupos musicales de afuera –aparentemente a algunos de ellos se les pagó, no así a los ejecutantes locales.

Menos vinculado con la noción de tradición o de veneración a la Virgen, es común durante estas fiestas –así como en muchos otros momentos a lo largo del año- que se organicen bailes. Dice Román que la Fiesta del Rosario es considerada un buen momento para recaudar dinero porque atrae mucha gente a Iruya. Hace un tiempo había pocos espacios para hacerlo. Coordinado por las reuniones organizativas de la Fiesta, el baile quedaba a cargo de una u otra institución que se beneficiaba con él –el colegio secundario, su albergue, el club deportivo, la salita maternal, etc. En ese contexto se podía pedir que se realizara el día domingo y no el sábado por la noche. El muy reciente surgimiento de algún

⁷² Es el caso de Martín, quien se refiere a sus composiciones como música criolla que, en sus palabras, se apoya en “lo autóctono de la comunidad”.

espacio privado, hace que éste organice un baile de forma independiente –y para su beneficio- cuando lo desea. La idea de los organizadores, explica Román, consiste en contratar a los grupos locales –los conjuntos de cumbia son contratados en esas ocasiones- para que se beneficie la gente de allí. Esta postura está en disconformidad con la de quienes traen gente de otros lugares –como las instituciones encargadas de la Serenata a la Virgen⁷³. Las fiestas realizadas durante el 2004 en las primeras semanas de octubre fueron varias; como vimos, en ellas entra en juego lo monetario. El primer domingo de la Fiesta hubo un baile en el Colegio con el fin de juntar dinero para construir aulas y hacer otros arreglos. Tocaron allí “La Banda Joven”, de Iruya, y “Potencia”, de Jujuy. El viernes previo a la Octava se organizó otra –asociada también con el día de pago de jubilados⁷⁴- en el Salón Comunitario, con el fin de recaudar dinero para la salita maternal. Allí tocó el grupo “Carisma” –de Iruya. El sábado de la Octava tuvo lugar la inauguración de un salón privado para bailar, en donde tocó “La Banda Joven”. Y finalmente el domingo, culminada la Fiesta en lo que hace a la veneración, hubo un baile en el Salón Comunitario. Allí participaron “La Banda Joven” y “Carisma”.

Ya he mencionado las procesiones y la adoración de los *cachis* que se realizan en esta festividad; en ambas instancias tiene lugar una serie de elementos que, como veremos más adelante, hacen a los múltiples significados que cruzan la Fiesta. Si bien con variaciones en función del momento y la cantidad de participantes, la secuencia suele ser cercana a la que pude ver primer domingo al mediodía en el año 2004. Tras la misa en la iglesia sale la procesión; el orden era aproximadamente el siguiente: tres chicos –una nena y dos nenes- con los estandartes –velas, cruz y una suerte de bandera de la Virgen-, luego la policía infantil⁷⁵, los abanderados con las banderas de Salta⁷⁶ y de Argentina, los *cachis*, los curas, la Virgen del Rosario, San Roque, y las figuras de patronos de otras comunidades –las imágenes son llevadas sobre los hombros de la gente. Por último iban los gauchos a caballo –del Distrito de Pueblo Viejo. En las procesiones se escucha la música de los *cachis*, alternando con rezos y canciones religiosas católicas –generalmente el himno a la Virgen del Rosario. En ocasiones los *cachis* son invitados a beber en una casa o negocio particular; en ese momento la procesión se detiene y se canta o se escuchan algunas palabras de los curas. Tras rodear el pueblo –según el momento hay una procesión más larga o más corta, dependiendo del recorrido-, se vuelve a la plaza de la iglesia. Allí se ubican las imágenes y la gente como espectadores alrededor de la plaza y los *cachis* realizan su ritual de

⁷³ Gaspar ha señalado también que en lugar de alquilar el equipo de sonido en Salta, se podría haber alquilado los de los grupos locales, cuyo conjunto hubiera resultado igual de efectivo.

⁷⁴ Es usual que para el pago de jubilados –cuando llega al pueblo mucha gente- se organicen bailes.

⁷⁵ Actividad extraescolar en que algunos niños son “entrenados” por la policía. Se puede pensar aquí que el Estado se inscribe en las subjetividades de los niños a partir de la disciplina, desde una institución que es en gran parte de control.

⁷⁶ También algunos de los gauchos a caballo llevan ponchos con el color de la bandera salteña.

adoración a la Virgen. Éste suele alternar con canciones religiosas, el himno nacional argentino, la presentación de los gauchos a caballo –pude observar la de San Isidro, acompañada por una canción patria⁷⁷-, discursos de los curas del pueblo o –cuando está presente- del obispo de la Prelatura de Humahuaca. Según el momento de la Fiesta, se hace la luminaria, se prenden los fuegos artificiales o se realiza la capada del Torito. Como ya señalé, hay también variaciones relacionadas con cambios ocurridos en los últimos tiempos; en ciertos momentos de la Fiesta realizada el año pasado, oficiaba como presentador un locutor de Salta y, durante los fuegos artificiales, se escuchó música de Vangelis⁷⁸. La misma fue puesta en principio por un sonidista de Jujuy, contratado como aquél para la Serenata a la Virgen –éste era aparentemente el segundo año que iba-, que no sólo musicalizaba la Serenata sino también agregaba elementos en otras instancias. Es el caso de la adoración de los *cachis*; durante los fuegos artificiales se escuchaba con un sonido de mucha intensidad un tema de este compositor, el cual se superponía en ocasiones a la música de la adoración y, en virtud de sus dimensiones sonoras, tapaba a esta última. Cabe destacar que, cuando ya no estaba dicho sonidista, se volvió a poner la misma música al finalizar la adoración de los *cachis* –cuando el equipo de sonido estaba a cargo de un hombre de Iruya- pero ya sin superponerse con la música de éstos. Según Román, como a ellos en tanto organizadores les interesa que participen todos los que lo desean, si alguien aspira a hacer algo, lo tienen que dejar. Si bien el sonidista quitaba ciertos espacios a otros, debían permitir su participación. Lo mismo comentaba respecto a grupos de Tilcara que querían participar con sus sikuris. Al decir de Melisa, actualmente “...vienen otras gentes de afuera, tocan esos otros, no sé como se llaman; son bandas que traen esos grandes y esas anatas, [...] eso tocan, pero otra gente que viene de afuera, no de acá [...] De Tilcara, de Humahuaca, no sé de dónde vienen. A veces hacen promesa y bueno...” Y si bien considera que “Es lindo” que participen en la Fiesta personas de otras regiones, porque “...ponen muchas carpas en el río, viene mucha gente, de todos lados, nos visitan la Virgen; yo pienso que ella está contenta con tanta gente. Nosotros siempre queremos eso”, “casi no” le gusta demasiado el que la gente lleve otros instrumentos para la adoración.

7. Quiénes participan

Una gran mayoría de la comunidad local en todas sus edades asiste a la Fiesta del Rosario; y no sólo se reúne en ella gente del pueblo sino también muchos habitantes del interior de Iruya. Al mismo tiempo, iruyanos residentes en otras partes acuden allí para este

⁷⁷ Es el caso del himno a Martín Miguel de Güemes (1785-1821), general argentino que luchó en el norte contra los realistas. Es considerado una figura central en la historia oficial de Salta.

⁷⁸ Vangelis Papatthanassiou es un compositor griego de música ambiental y de películas, ampliamente difundido internacionalmente.

evento. Se puede mencionar por un lado la participación como parte de la comunidad. La mayoría de sus integrantes -excepto aquellos que practican el evangelismo- suele concurrir a misa y a las procesiones –o esperar en la plaza de la iglesia-, adornar las estatuas de la Virgen y patronos del interior -a cargo de cada comunidad-, tomar parte de la adoración de los *cachis* -como ejecutantes u observadores- y arreglar las viviendas, entre otras cosas. También están aquellos que venden sus productos en la feria que se realiza en el marco de la Fiesta y, como ya mencioné, los turistas.

Al mismo tiempo, la comunidad actúa a través de las instituciones. La Iglesia, por supuesto, ocupa un lugar fundamental en lo que hace a la organización y ejecución de las misas, bendiciones, procesiones y adoración de los *cachis* –como audiencia pero también hablando al público, cantando himnos a la Virgen, etc. Ella constituye uno de los espacios centrales en el transcurso del evento. Aquí se incluyen no sólo los curas locales y el obispo de Humahuaca, sino también diferentes grupos que forman parte de la Iglesia –grupos “Legión de María”, grupos de catequesis, etc. Asimismo, hay que mencionar a la Municipalidad y, a través suyo, la dirección de Cultura de Salta. Además de otorgar permisos para llevar adelante algunas actividades en espacios municipales, ellas organizaron gran parte de lo que fue la Serenata a la Virgen. Al mismo tiempo, muchos de sus integrantes –entre ellos el gobierno local- participan como audiencia de las diferentes actividades –e incluso en ocasiones son algunos de los que llevan a los patronos en la procesión o durante la adoración en la plaza de la iglesia.

El grupo de los *cachis* ocupa sin duda un lugar esencial. Ellos organizan, ensayan y ejecutan la adoración y, por lo menos algunos de sus integrantes, concurren a las reuniones organizadoras del evento en su conjunto. Ellos son los que deciden –varios de los integrantes más antiguos parecen tener más peso- quiénes se incorporan al grupo. Es necesario además referirse a la escuela, que ha colaborado –junto con los *cachis*- en la formación del grupo de *cachis* chiquitos, y a la policía, que se ocupa de la seguridad del evento. No se puede dejar de contar a los integrantes de comunidades del interior del Departamento, que intervienen llevando las imágenes de sus patronos –los llamados *misachicos*- y, en los casos de San Isidro y Pueblo Viejo, que lo hacen con los grupos de gauchos a caballo. Todos ellos van a rendir homenaje a la Virgen del Rosario y forman parte de las procesiones. Asimismo, las instituciones participan como tales también en las Novenas y misas a cargo de distintos grupos⁷⁹. Hay finalmente una serie de reuniones

⁷⁹ Cabe mencionar respecto a la participación de la escuela primaria, que pude observar en 1999 como las canciones para las misas previas a la Fiesta eran enseñadas y practicadas con las maestras de música y religión. La asistencia a la misa que estaba a cargo de la escuela primaria del pueblo era obligatoria para los chicos católicos, pero no para los evangélicos -si bien éstos también debían estar presentes en la clase de religión, que aparentemente era fuertemente católica. La directora suplente decía a los chicos al mediodía del día de la misa que esperaba ver ahí a todos los chicos católicos, y que sabía quiénes eran evangelistas y podían no ir.

previas a la Fiesta, para analizar cómo transcurrió el año anterior y organizar la siguiente; en ellas intervienen diferentes sectores de la comunidad.

Una mención aparte le corresponde al evangelismo que, como ya señalé, critica muchas de las llamadas prácticas tradicionales -aunque con diferentes matices individuales-; esto hace que, como institución, no se involucre en el evento. Si bien, según se relata, hasta hace unos años la división entre ambas religiones era más tajante, actualmente se ha suavizando y muchos evangélicos intervienen de algún modo en la Fiesta. En primer lugar, están quienes venden productos en la feria -aun sin tomar parte del resto de los eventos. Pero existen también otros grados de participación; hay en la escuela chicos practicantes de esta religión que consiguen ropa y ayudan a vestir a los *cachis* chiquitos; asimismo, es posible encontrar evangélicos entre la audiencia de la adoración; y finalmente, algunos jóvenes asisten a los bailes.

8. Manifestaciones musicales

Podemos encontrar en el evento en su conjunto una multiplicidad de expresiones musicales. Están, por un lado, las alabanzas cantadas en las diferentes misas, donde se hace música religiosa católica. Luego, la música de la adoración de los *cachis*, que en determinados momentos alterna con el himno nacional argentino u otra canción patria y con canciones religiosas católicas; a esto hay que agregar la música de Vangelis en ciertos momentos. En la procesión se escucha la música de los *cachis* y la gente, siguiendo a los curas, canta de vez en cuando una canción religiosa. En la Serenata se interpreta, por lo general, folclore nacional, música andina, coplas. En los bailes predomina la cumbia, aunque en ocasiones se agrega otra música de moda -"bolichera", "romántica", folclore de intérpretes de moda, etc. Si bien en ellos se suelen contratar grupos, a veces se pone música grabada. De todos modos, en esos eventos parece haber fundamentalmente cumbia. Se hace también música en algunas casas o en la plaza de La Tablada. En estos ámbitos se organizan las copleadas con caja y quena. Finalmente, cabe mencionar a las ferias, en las que en los puestos de música, en otros que tienen grabadores, o en los que contratan un conjunto musical, suele escucharse cumbia. De todos modos, como en otras ocasiones he encontrado diferentes expresiones en ferias realizadas para el pago de jubilados, es de suponer que de igual forma aquí haya, cada tanto, otros géneros musicales.

He señalado que diferentes expresiones musicales tienen lugar en la Fiesta del Rosario. Quiero sugerir que si la música interpela a los actores sociales situándolos en determinados lugares o categorías, y si esta festividad puede ser considerada un evento comunalizador relacionado con nociones locales acerca de sus tradiciones, las actividades

musicales que tienen lugar allí pueden entonces ser concebidas como mensajes de interpelación representando, en su conjunto, cierta construcción de la identidad iruyana. Esta noción, sin embargo, no implica un discurso uniforme y no-contradictorio; es más bien un campo semántico con múltiples cadenas de significados que no ha de recibir las mismas respuestas por parte de los diferentes actores sociales. Estos procesos de identificación no son solamente discursivos; ellos se despliegan a través de experiencias emocionales y corporales. Me referiré a continuación a los discursos acerca de las prácticas musicales mencionadas.

Capítulo IV

DISCURSOS EN TORNO A LO MUSICAL

En este capítulo se abordan los discursos de los actores sociales locales acerca de las manifestaciones musicales que he encontrado en la Fiesta del Rosario. Cabe aclarar que no es mi objetivo juzgar la veracidad o falsedad de las afirmaciones sino tan sólo exponer discursos surgidos en conversaciones referentes a estas expresiones. Ellos son, a mi entender, una parte fundamental de los múltiples significados que se cruzan en esta festividad. He desarrollado las manifestaciones a las que me refiero a continuación no en una categorización en tanto géneros musicales sino a partir de las ocasiones musicales en las que principalmente tienen lugar –aunque ciertos géneros estén presentes en varias de ellas- en esta *performance* cultural. Luego, en el interior de las mismas, se exponen los discursos acerca de las mencionadas manifestaciones, siguiendo los modos locales de categorizarlas. El término “ocasión musical”, propuesto por Norma McLeod (1966, citada en García 2005), ha sido explorado por Marcia Herndon (1971, citada en García 2005), quien lo redefine partiendo del ya mencionado concepto de *cultural performance* de Milton Singer y relacionándolo con el modelo tripartito desarrollado por Alan Merriam (1964, citado en García 2005) que articula conceptos, comportamientos y sonido. Herndon define a las ocasiones musicales como expresiones encapsuladas de formas cognitivas y valores de una sociedad que incluyen tanto a la estructura sonora de la música, como al comportamiento y los conceptos subyacentes asociados a ella. Posteriormente, observa García, “McLeod (En Herndon-Brunyate 1975) enriqueció esta definición indicando que las *performances* se dan en un contexto situacional y en otro más amplio que les otorgan una configuración cultural. A la vez, reconoció una serie de condicionamientos que deben tenerse en cuenta, como la totalidad de los actores, incluida la audiencia, el constante *feedback* comunicativo de tipo subliminal entre músicos y público, los condicionamientos de orden físico, como la acústica del lugar, y condicionamientos de orden histórico y social” (2005: 30). Entendiendo a la ocasión musical como una sucesión de canciones, Kenneth Gourelay (1978) la ha redefinido como “ocasión de investigación” por tener en cuenta que es un recorte del investigador – hecho que doy por supuesto al referirme a los fenómenos sobre los cuales se desarrolla el presente estudio. Desde estas perspectivas y considerando que es posible agrupar ocasiones musicales en conjuntos mayores –contextos mayores- que abarcan diferentes actividades concebidas por un grupo social como encapsulamientos de su cultura, se puede decir que la Fiesta del Rosario, en tanto *performance* cultural, está formada -entre otras cosas- por diversas ocasiones musicales.

1. La adoración

1.1 La música de los *cachis*

...es una musiquita divertida.

Camila

Vimos que la adoración del grupo de los *cachis* tiene un lugar central en la Fiesta. En lo que hace a su *performance* musical, he encontrado fundamentalmente dos aspectos que muchos actores sociales destacan. El primero de ellos es que tanto los instrumentos como las melodías ejecutadas en esta ocasión son particulares de esta región –se habla también de ciertas peculiaridades de la música en este evento específico- y se hace referencia a ellos como parte de su cultura. El segundo, que ambos estarían “desde siempre” –y se precisa a veces que sus orígenes serían precolombinos.

Instrumentos característicos de la zona

Respecto al primero de los aspectos mencionados, se puede señalar que los instrumentos que utiliza este grupo –caja, quena, corneta-, así como el *erkencho*⁸⁰ y en ocasiones la *anata*⁸¹, son considerados propios del lugar⁸². Tal sentido es ilustrado por Martín, al aseverar que “Acá es zona de caja, *erkencho*, flautilla, *erke* y algo de *anata*”, no así de *sikus*, *charango* ni *guitarra*. La construcción de los instrumentos, explica en otro momento, “Tiene que ver con nuestra cultura eso; tiene que ver con nuestra naturaleza, tiene que ver con nuestra *Pachamama*”. Sin embargo, observa que actualmente no se los construye tan frecuentemente como en tiempos anteriores de acuerdo a los modos de construcción de lo que él denomina su cultura ancestral; incluso se han modificado los materiales utilizados. Por ejemplo, dice, el *erkencho* se hacía antes a partir del fémur de la llama, utilizando el ala de un cóndor para su cañita, y la *corneta*, que ahora se elabora con hierro y chapa, era antiguamente de caña. Y no es lo mismo, enfatiza, construir los instrumentos con otros materiales⁸³. Suele mencionarse también una división estacional en torno a los instrumentos y tonadas de coplas utilizados en cada momento del año; dice en *El Colediano* que “...los instrumentos que se utilizan en verano y primavera son la caja, el *erke* y la *anata*, en cambio la quena, caja y la *corneta* son utilizadas mayormente en invierno y otoño” (2004: 7). De todos modos, muchos de mis interlocutores me han comentado que las *cornetas* están siempre en las fiestas patronales –sea cual sea la época del año- y, por supuesto, en la Fiesta del Rosario. En palabras de Melisa, “Y la *corneta* [...] eso era más

⁸⁰ Es un aerófono –también llamado *erke*- definido por Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena (1993) como clarinete idioglótico; su lengüeta batiente se introduce en un cuerno que constituye el pabellón.

⁸¹ Llamada *tarka* en Perú y Bolivia, la *anata* es un aerófono con canal de insuflación y seis agujeros (Ruiz, Pérez Bugallo y Goyena 1993).

⁸² Aunque algunos mencionan a la *anata* entre los instrumentos locales, otros señalan que ha entrado en los últimos tiempos –lo que no necesariamente los hace dejar de considerarla de la zona, ya que de todas maneras pertenece a la región andina.

⁸³ Vale aclarar que el de Martín es un discurso particular que no he encontrado comúnmente en Iruya.

para la adoración de los santos. [...] por eso está en la Fiesta del Rosario. Eso mismo es desde los abuelos, de años. Que eso es para la adoración de los santos”. Pero a pesar de la mencionada división estacional, observa Román, a veces, si “Hay muchas personas y están muchos tomados⁸⁴, ya medio que se olvidan de la tonada y todo eso que es característico de esa fecha o ese tiempo” –es decir, del tipo de tonada y si corresponde o no ejecutar cada instrumento según la época del año. Manifiesta Martín que este uso estacional de los instrumentos no tiene que ver con el calendario gregoriano sino con el ciclo de la Pachamama, que, según explica, se basa en las estaciones; en Noviembre –tiempos de siembra- ya no se utiliza la quena porque invoca al frío. A partir de ese momento, por el contrario, “Tenemos que tocar, cantar el tiempo del carnaval y tocar el erkencho y la anata. Que esos instrumentos, dentro de nuestra cultura, significan la... invocación de la lluvia. [...] Entonces eso tiene que ver con esa filosofía de vida que llevamos acá; así bien concreta, ¿no?” (Martín). El uso del erke, la caja y la quena –de una afinación que define como indoamericana-, enfatiza, está relacionado con la religiosidad, con las creencias, con la Pachamama. También la afinación de los instrumentos, explica, es particular allí: “La afinación tiene que ver con las melodías madres que nosotros tenemos acá. Una de las melodías madres es la melodía de la danza de los *cachis*”. Hay diferentes melodías y, a diferencia de la occidental, subraya, “La música de acá termina abajo, siempre a tierra”.

Como Martín, diferentes actores hablan de la música ejecutada con estos instrumentos como característica de esa región. Al decir de Carlos, “A mí me gusta la música de acá de la zona; me gusta [...] tocada de quena, de anata, ese sonido. [...] Eso a mí me gusta porque yo soy de acá y lo siento. Lo siento”. Se ha señalado también que las melodías hacen referencia a elementos propios de la zona; observa Malena hablando de los chicos del interior del Departamento, “...por ejemplo ellos utilizan la flauta, es el instrumento más común del interior [...] Es como la quena, sí, tiene un sonido muy dulce, muy suave y muy alegre. Porque la flauta, yo muchas veces había escuchado, yo te conté... ayer creo que fue que te contaba que sabía escuchar en el interior cuando el pastor va con sus ovejas, la música que sacan es el mismo saltito de la cabra”. Algo parecido destaca Martín: “Nuestra cultura se basa precisamente en copiar sonidos a la naturaleza”.

La música distintiva de la Fiesta del Rosario

La música de la adoración de los *cachis* posee elementos distintivos, no sólo de la región, sino de este evento específico. Detallando algunas de sus características, aclara Román que la sonoridad de la caja tiene sus peculiaridades en esta ocasión. En sus propias palabras, “...tiene que ser distinta a la de las otras épocas del año, porque tiene que ser un sonido más [...] ronco, le decimos nosotros, más opaco, más perdido [a diferencia del

⁸⁴ Se refiere a la posibilidad de que estén “machados”, es decir, borrachos.

carnaval, en que debe ser más alegre] [...], porque es una adoración. Un poquito más... podríamos decir de lamento, un poco más triste, ¿no? [...] nosotros suponemos que es más que nada por respeto, porque en sí la adoración de los *cachis* es como una oración, ¿no? [...] Entonces creemos que eso tiene que ver con el sonido también". La quena y la caja, describe Román en otro momento, son las que empiezan la ejecución, dándoles a los *cachis* el ritmo de la danza; luego se agregan las cornetas y, esporádicamente, las campanas. Diferentes intérpretes de caja y quena, explica, tienen ritmos relativamente disímiles, lo que genera ciertas variaciones para los bailarines -resulta más fácil con unos que con otros, con los que tal vez se cansan más en la procesión⁸⁵. La cantidad de ejecutantes no es fija; aunque es uno el que toca la caja y la quena, el número de cornetas cambia en función de la cantidad de corneteros que, tal vez residiendo afuera, viaja a Iruya para la Fiesta y se agrega a los que están allí. Román aclara que en virtud de la dificultad para soplar y hacer sonar esos instrumentos, se prefiere que haya más corneteros -que suelen variar entre 2 y 4- para que puedan ir descansando. La música, subraya, es tan importante como la coreografía; con otro tipo de música, ésta no se podría hacer.

Orígenes de esta música

En lo concierne al segundo de los aspectos mencionados, es decir, la profundidad temporal de estas manifestaciones, Leonardo considera que ellas serían previas a la iglesia y a la llegada de los españoles, estando vinculadas con las fiestas precolombinas, con los primeros pobladores. De éstos, los collas, sería de quienes provienen la quena de cuatro agujeros, el erke y la corneta, instrumentos que habrían sido utilizados desde aquellos tiempos. Por su parte, refiriéndose específicamente a la música de la Fiesta del Rosario, explica Román que "el ritmo que hace adorar a los *cachis*" nació junto con este grupo -al que adjudica orígenes precolombinos- y no se lo utiliza en ninguna otra fiesta, en ninguna otra época del año. Si bien numerosas personas consideran que las campanadas de la iglesia son parte de los *cachis*, Román aclara que las mismas se integraron como parte de la liturgia católica; antes de la colonización, advierte, habrían utilizado solamente la caja, la quena y la corneta.

La voz de las instituciones

Aunque estas expresiones musicales no parecen ser parte del programa oficial escolar, podemos decir que algunos maestros se preocupan por darle un lugar a las mismas. En palabras de Gaspar, "Por ahí se presenta un acontecimiento, una fiesta patronal, también tratamos de investigar lo que es la fiesta patronal [...] La música, las costumbres, de... qué se hace en esa fiesta. Y bueno, eso para nosotros sería lo más

⁸⁵ Hay que tener en cuenta que el pueblo tiene muchas subidas y bajadas, lo que posiblemente acreciente el agotamiento físico generado en la adoración.

importante. Y después tratamos de ver los sonidos, tratar de escuchar diferentes tipos de música. Y algo que es importante, que el chico tiene que saber y conocer los instrumentos musicales de nuestra zona ¿no? Más allá de que hay muchos chicos que conocen un montón de instrumentos musicales, porque están todos... están todos al día con lo que es la música nacional, principalmente la cumbia. Ellos saben lo que es un bajo, saben lo que es un teclado, saben todo, están al día con respecto a eso ¿no?". Podemos advertir entonces que la institución escolar, a través de ciertos integrantes, considera importante otorgar un espacio a estas manifestaciones –como elementos de la cultura de la zona- en la formación de los niños. Cabe también destacar la perspectiva postulada por Leonardo como representante del gobierno local, quien considera que estas prácticas musicales son propias de la particularidad local.

Sintetizando, es posible advertir que se considera que la música de los *cachis* –tanto los géneros musicales como sus instrumentos- es una parte de la cultura local, enraizada en costumbres que provienen de mucho tiempo atrás y que son particulares de esta región.

Hay, asimismo, otras expresiones musicales que, aun cuando no son parte de la música de los *cachis*, alternan significativamente con ésta durante la adoración, integrando así esta "ocasión de investigación". Vimos que durante la adoración –tanto frente a la iglesia como en las procesiones- se interpretan canciones religiosas. Si bien la presencia de estas expresiones en la adoración es significativa, como las mismas tienen lugar también durante las misas, expongo en el próximo apartado los discursos acerca de ellas. Me referiré ahora a otras expresiones que tienen lugar aquí.

1.2 Himnos patrióticos

...el sentido nacionalista, respeto al símbolo patrio, el aprender lo nuestro.

Malena

He comentado que ocasionalmente algunas canciones patrias aparecen intercaladas con la música de la adoración. Afirma Román que el himno nacional argentino "Siempre se cantaba. Creo que es algo importante y bueno. [...] Siempre, para la Fiesta y para la Octava...". Estas manifestaciones ocupan un lugar importante en la formación escolar y los maestros suelen darle valor a su enseñanza en términos de identidad nacional⁸⁶. Según Tania, en la clase de música de la escuela imparte estos contenidos "Porque estamos en la escuela [risas]", "Para que respetemos, para que lo sepamos..." Decía Gaspar cuando era profesor de educación artística: "Bueno, lo que nosotros damos generalmente, son las

⁸⁶ La última maestra formada para dar clases de música que tuvo la escuela del pueblo, aquella que precedió a Gaspar, se dedicaba especialmente a enseñarles a los niños canciones patrias.

canciones patrióticas, que vemos durante todo el año. Lo que son los himnos, las marchas”. Sin dejar de lado –como vimos- lo local, enseña también estas canciones, “...porque yo considero que los himnos, las marchas son importantes, ¿no? Y también veo que los chicos no lo saben cantar, llegan a séptimo y no lo saben. [...] porque seguro que hasta que terminen el colegio secundario lo va a tener seguir cantando. Inclusive hasta que sean viejos, por ejemplo los himnos; el himno nacional argentino lo van a cantar hasta... Y yo he visto gente grande que no sabe, mueve los labios cuando están cantando [...] Sí, se hace el que canta y no cantan, no cantan. Yo quisiera, mirá, desde hace dos años que le vinimos dando a los chicos las letras que estudie, que esté presente a la hora de entrar a clase, no canta ni el Aurora, no lo canta, cantan cinco o seis y el resto no te lo canta. No sé si... pienso que es porque no les interesa la letra, no sé, porque tienen... la saben a la letra, la saben bien, pero no, no la cantan”.

El interés por fomentar el conocimiento de estas expresiones no se debe únicamente a las exigencias de la enseñanza oficial; Malena y Gaspar, que han organizado proyectos basados en la música de la zona y del país en general, incluyen en ellos canciones patrióticas. Malena expresa el valor adjudicado a la consolidación de la identidad argentina a través de estas músicas al referirse a algunos de los contenidos y objetivos de estos emprendimientos. En sus propias palabras, “...se suma en el proyecto el tema de las marchas, los himnos... Para también enriquecer y afianzar un poco lo que es el sentido nacionalista, respeto al símbolo patrio, el aprender lo nuestro. [...] fuimos viendo las estrofas que se cantan en el himno nacional, qué les significa a ellos, qué es para ellos, qué palabras no entienden... Y después las otras marchas; la marcha a la bandera... o sea los distintos... fechas patrias que tenemos en el año; ellos ya fueron viendo las marchas, el himno, por ejemplo cuando acá se conmemora mucho [...] la muerte de Güemes [...] Bueno, todo lo relacionado con la historia salteña... Todo eso hemos estado trabajando durante el año”.

Estas expresiones, entonces, aparecen como indisociables de la noción de identidad nacional. Asimismo, la escuela se presenta como el mayor espacio de transmisión de estas manifestaciones patrias.

1.3 Vangelis

...algún día no tendremos visitantes y ahí podremos representar lo nuestro...

Román

Vimos que en la misma “ocasión de investigación” en la que los *cachis* adoran a la Virgen, ha aparecido un tema musical de Vangelis en el año 2004. Diversos actores sociales coinciden en considerar esta expresión como totalmente ajena a la cultura local. Es esto lo que sostiene Martín, quien, aclarando que la inclusión de esta música es nueva en la Fiesta del Rosario, especula que su inserción está pensada para que quien viaja a Iruya por

primera vez, al escuchar esa canción se emocione. En sus propias palabras, "...para una gente que venga por primera vez, escucha esa música y se siente entre medio de los cerros... Qué bárbaro. Y la conexión con el cielo y la conexión con la tierra y la conexión con la gente... creo que es emocionante eso". Y la razón por la que se escucha esa música en lugar de otra que sea propia de allí, advierte, "Es parte de la nueva colonización". Román, por su parte, precisa que la incorporación de esta música fue una decisión del sonidista contratado por la Dirección de Cultura de Salta; "...él puso esa música ahí con el sonido que él tenía, nosotros no sabíamos, no se habló nada de eso". Y aunque a veces tapaba las cornetas, "Como te digo, ya a lo largo de tantos años... por ahí nosotros estamos un poquito acostumbrados a que venga algún grupo y... no si llamarlo querer sobresalir pero bueno, nosotros aceptamos así, nosotros vamos a estar creo que siempre aquí y bueno, algún día no tendremos visitantes y ahí podremos representar lo nuestro, ¿no? No nos cae ni bien ni mal quiero decir, ¿no?, sabemos aceptar".

Las opiniones de Martín y Román revelan una imagen de la música de Vangelis como algo que no es en absoluto propio de esta región y cuya presencia se asocia con la participación en la Fiesta de gente externa a Iruya.

2. Las misas

Música litúrgica

Por el oír viene la fe, dicen las palabras de Dios.

Mari

Esta música tiene en Iruya un lugar importante, tanto en el catolicismo como en el evangelismo. Ambas Iglesias incluyen en sus ceremonias música de alabanzas. En este trabajo me refiero fundamentalmente a la de la católica, en virtud del papel que juega en la Fiesta del Rosario⁸⁷.

2.1 Música católica

Los himnos católicos que se cantan en Iruya son frecuentemente los mismos que aparecen en otras regiones⁸⁸ —exceptuando quizás el de la Virgen del Rosario, que cumple un rol fundamental en este evento. Observa Cecilia que en la Iglesia Católica la música es diferente de la música "tradicional", "...más lleva el ritmo folclore. [...] Guitarra, charango, bombo". Explica que, a pesar de que los párrocos de la Iglesia son españoles, hacen música folclórica porque "Se respeta, digamos, la costumbre nuestra". Vimos que la Iglesia Católica

⁸⁷ Tal vez no esté de más aclarar que el paisaje sonoro iruyano excede las expresiones cuya exposición se desarrolla en la presente investigación, que se centra en aquellas cuyo lugar he encontrado significativo en la Fiesta del Rosario. Aunque no se profundice aquí en el caso de la música evangélica, por ejemplo, por no formar parte de este evento, ella cumple un rol fundamental en la vida de mucha gente que practica esta religión.

⁸⁸ Muchos de ellos, por ejemplo, son los cantados en Buenos Aires.

suele permitir el consumo de otras músicas, incluidas allí las “tradicionales” locales. Dice el padre José, “En cuanto a la música, nosotros la Iglesia nos ha enseñado muchos cantos, muchas son de Bolivia, de otro claretiano que fue haciéndolo con la música de acá. Los ha hecho creo como son tipo copla. Y en los cursos han ido haciendo también; o los mismos, ellos cuando han ido a los cursos bíblicos, expresaban lo aprendido, [...] hacían cantar su coplita. [...] En la música hay una rica tradición ¿no?”. La idea es entonces tomar lo local y desde ahí evangelizar, “Evangelizar con la música”.

En las misas, entonces, parecen coexistir dos tendencias a través de la música. Por un lado, aquella que tiende a homogeneizar la comunidad católica, con canciones que se ejecutan en diferentes regiones; por otro lado, la que toma elementos musicales “tradicionales” de la región, particularizando la comunidad católica de la zona.

2.2 Alabanzas evangélicas

Si bien no forma parte de las misas, cabe detenerse brevemente en este apartado referente a la música de la liturgia católica para contraponerla con la postura evangélica. Aunque, como vimos, estas Iglesias tienen una posición diferente ante las “tradiciones”, observa Román que la música de católicos y evangélicos es semejante, porque “...la letra de las canciones son las mismas, inclusive la palabra de Dios, o sea la Biblia que manejan es la misma”. Al mismo tiempo, explica, ambos utilizan melodías y ritmos semejantes; “...vienen grupos evangélicos que las Iglesias Evangélicas de aquí invitan y bueno, traen conjuntos y cantan alabanzas a Dios en ritmo de carnavalitos, chacareras, inclusive de canciones de Palito Ortega, todo eso ¿no? Y bueno la Iglesia [Católica] también nosotros tenemos con esas melodías. A mi me parece que es [...] muy parecida”. Cabe destacar entonces que, si bien el evangelismo suele rechazar otras prácticas ajenas a su religión, incorpora a su propio repertorio diferentes géneros musicales –e instrumentos. Relata Ariadna que en su Iglesia acompañan las canciones con guitarra, pandero, pandereta, e incluso órgano o batería si los tienen. Explica que las alabanzas, extraídas de cancioneros y casetes de cantantes o grupos evangélicos, pueden ser de cualquier género musical –como por ejemplo de cumbia. Esta afirmación es ilustrada por Santiago, quien en otros tiempos practicó esta religión: “...yo agarré, me compré una caja y empecé a cantar alabanzas en forma de coplas [...] Claro, alabanzas, exactamente, podés hacer cualquier cosa. Entonces cantaba alabanzas con caja”. Es importante también recalcar que no todos los evangélicos tienen la misma respuesta frente a otras prácticas. Comenta Emiliano, por ejemplo, que a él le gustan también otras músicas: “No, es que yo hay veces ¿viste?, dejo la onda ¿viste?, dejo la onda esa y me quedo con esto [...] [Deja la onda] del evangelio”. Asimismo, otros evangelistas aceptan diversas expresiones musicales que, por ejemplo, escuchan sus hijos en sus casas –por lo general cuando éstos no son evangélicos. Es el caso de Candela, quien opina entre

risas: “Y bueno, cada cual con lo que le gusta escuchar”. Hay evangélicos que participan de eventos considerados tradicionales y varios mencionan entre sus gustos diferentes tipos de música además de alabanzas. De todos modos, suelen preferir estas últimas; al decir de Candela, “...yo soy creyente ¿ve? yo me gusta escuchar los casetes del evangelio ¿ve?, eso me gusta escuchar”.

La razón que se suele alegar para no participar de las copleadas y el carnaval es expresada claramente por Ariadna –quien por lo general no critica las llamadas prácticas tradicionales: “Es un cambio que Jesús ha hecho, ¿no? en nuestro corazón. [...] De por sí ya vemos que no, esas cosas no son agradables. [...] Y bueno, y pongamos que yo estuviera en una fiesta así donde están todos ellos que se emborrachan; ha visto que el vino no trae cosas buenas, uno estando tomado hace cualquier cosa. Y ahí al meterse en una fiesta uno ya sí o sí tiene que tomar, porque si no dicen ‘¿y a qué has venido?, ¿entonces por qué no te quedas en tu casa?’. Todos toman, todos están en ese barro y hay que embarrarse [...] Entonces yo creo que con el vino en la cabeza tampoco se hace nada bueno, tanto hombre como mujer”. Pero, agrega, “...sí cantamos alabanzas ¿no?, ahí cantamos alabanzas, nos divertimos lo mismo entre todos así cantando casi cada reunión [...] igual con música, cantamos alabanzas sanamente, con más gozo porque lo hacemos para Dios y todo eso; sí, somos alegres igual”.

Es posible encontrar entonces que, por un lado, los discursos acerca de estas expresiones manifiestan que existen semejanzas entre las músicas interpretadas por ambas Iglesias –que parecen tomar diferentes géneros musicales para sus alabanzas-; y por el otro lado, se advierte entre los evangelistas una variedad de respuestas hacia las expresiones que no forman parte de su religión –desde un rechazo absoluto hasta el respeto y el gusto por otras manifestaciones, aunque con ciertos reparos.

3. La Serenata a la Virgen⁸⁹

En ella se ejecuta música folclórica, la que por lo general es dividida en folclore nacional, música andina y coplas. Como he aclarado en la introducción, aunque las coplas y la música andina o norteña son a veces incluidas por los iruyanos –y por las categorizaciones académicas⁹⁰- en su concepción de lo que es el folclore nacional, ellas son frecuentemente mencionadas aparte de éste. Siguiendo los discursos locales, que a mi entender están reflejando en este aspecto un modo de concebirse a sí mismos en relación con los espacios más amplios en los que están insertos, me referiré a estas expresiones por

⁸⁹ Me referiré en este apartado al folclore y la música andina y, aunque las coplas ocupan un lugar importante en la Serenata, me dedicaré a ellas en el próximo apartado –que trata específicamente de las copleadas.

⁹⁰ Pérez Bugallo (1988), por ejemplo, incluye a las coplas, bagualas y huaynos, entre otras manifestaciones, dentro del folclore de Salta –como parte de la música “tradicional” argentina.

separado. La inclusión en una sola categoría o su desglosamiento suelen variar en función del contexto. Cabe destacar que en los festivales folclóricos locales es posible encontrar el conjunto de estas manifestaciones –ejecutando especialmente coplas, pero también música andina y, con menor frecuencia, bailando algunos grupos zambas, chacareras, etc.

3.1 Folclore

Los gauchos que cantan, eso me gusta a mí.

Silverio

La noción de folclore que encontré en Iruya revela un campo semántico que conlleva múltiples significados. Es posible en principio reconocer dos modos de concebir al folclore en función del contenido que se le adjudica. Por lo general, cuando se utiliza este término se hace referencia a zambas, chacareras y, en menor medida, a gatos, chamamés, cuecas, paso doble, escondido. Ante la pregunta acerca de la inclusión o exclusión de las coplas, dice Leonardo que ellas no forman parte del folclore porque "...la copla... son más el sentimiento que tiene la gente. [...] Son coplas de chiste, son coplas para el sentimiento; de cualquier sentimiento que tenga". En otras oportunidades, sin embargo, se las menciona como parte del mismo. Román, por ejemplo, afirma que en la Serenata a la Virgen buscan que se interprete folclore –y allí están claramente incluidas las coplas. Es posible entonces distinguir una suerte de acepción amplia del término -incluyendo coplas y música norteña– y otra más acotada, según la cuál se piensa en zambas, chacareras, cuecas. Esto lo ilustra Martín, al explicar que en el pueblo y en las ciudades se considera a las coplas parte del folclore, no así en las comunidades. En sus propios términos, "No es que yo no lo considere folclore. Sino que digo: no lo consideran folclore acá; simplemente es una cuestión de hacer y de ser; ¿entendés? No es que yo voy a hacer folclore. Folclore es guitarras, [...] zambas, chacareras. Eso es folclore. Acá eso está muy claro; después lo otro, no. [...] Ahora en las grandes ciudades sí consideran folclore a lo que es la baguala, caja, todo eso. Pero acá no".

Difusión del folclore

Diversas personas sostienen que el folclore –en su acepción restringida- estaba en otros tiempos más difundido que en la actualidad, en la que circula fundamentalmente entre la gente mayor y aquellos que residen en el interior del Departamento⁹¹. En palabras de Román, "...bueno, el folclore, las zambas, las chacareras, [...] en Iruya, de acuerdo a la historia que nos contaron a nosotros aquí nuestros abuelos hubo gente que hacía, ¿no? [...] Y bueno, inclusive en las fiestas se reunían en casas, así, y se cantaba folclore. Pero era muy poca la gente, ¿no? [...] Pero no se olvidaban de hacer eso".

⁹¹ Veremos que gran parte de las manifestaciones musicales a las que me refiero están cruzadas por discursos que remarcan diferencias en torno a los ejes de edad y de lugar.

Se asevera en muchas ocasiones que estas expresiones no son muy populares en Iruya hoy en día. En términos de Román, “El folclore, te hablo de zamba y chacarera, medio que [...] no está muy difundido aquí”. Relata Malena que “La vez pasada, hace dos años más o menos que vinimos a un curso de música, acá, los maestros, y uno de los trabajos que hicimos fue una encuesta en el pueblo. [...] Y muy poquita gente, gente de más de 60 años, que tenían una idea de la música folclórica. [...] Que conocían un poco la cueca, conocían la chacarera, el carnavalito [...] pero la gente ya muy viejita. Ellos fueron los únicos; después nadie sabía. No tenían así por ahí una idea de folclore general, ¿no? De nuestro país. Y eso no llamó muchísimo la atención. [...] Porque bueno, claro, los cantautores salteños no tenían por ahí una difusión acá...”

Sin embargo, no es poca la gente que menciona al folclore entre sus gustos musicales –ni son pocas las veces que se escuchan estas expresiones. Especialmente los adultos –por lo general los mayores- suelen señalar que prefieren el folclore, los “gauchos que cantan”, como llama Silverio a sus intérpretes. Por su parte, dice Melisa: “...mucho me gusta a mí el folclore. Pero no hay acá gente que toque folclore. [...] No sé por qué no les gusta parecería. Después por ejemplo las cumbias, esas cosas, ya hay alguno que las toca, otro las canta, pero de folclore no. Dice que no les gusta”. Al mismo tiempo, gente que proviene del interior del Departamento relata que allí escuchaba más folclore que en el pueblo –en radios, casetes y discos-; algunos de ellos parecen preferir estas expresiones. En palabras de Sebastián, “...Me gusta más el folclore. [...] me siento más identificado con el folclore que con la cumbia, con otros”. Unos pocos, también lo ejecutan; como Sebastián, a quien su padre enseñó a tocar el acordeón: “...mi papá tuvo un acordeón [...] Conoce el acordeón ¿no? [...] Bueno, tuvo un acordeón, y todos los días lo tocaba. Porque aprendí a tocar el acordeón [risas]”. Con él tocaba folclore, “...músicas [...] como una chacarera, tocaba así...”

Pero a pesar de lo extendida que parece estar la idea de que los mayores prefieren música “tradicional” –folclore, coplas- y la juventud cumbia, numerosos jóvenes mencionan al folclore entre la música que escuchan. Es el caso de Emiliano, quien dice: “A mí siempre me gustó el folclore porque... no sé, me atrae. Porque yo algo sé tocar la guitarra, toco la guitarra y canto a veces”. Y le gusta cantar “Chacarera, zamba, eso... ¿cómo se llama? Carnavalito, eso”⁹². En líneas generales, se escucha folclore con cierta frecuencia en el pueblo, tanto en CDs y casetes como en la radio, y en ocasiones algunos de los grupos locales de cumbia ejecutan canciones de este repertorio. Cabe también destacar la resonancia que ha adquirido el folclore a partir de cantantes *pop* o popularizados a través de los medios de comunicación –como Soledad o “Los Nocheros”. Esto, al parecer, ha generado la propagación de estas expresiones entre niños y jóvenes. En términos de

⁹² Vale destacar que él vive actualmente en Buenos Aires; aunque señala que conocía el folclore desde antes de irse, aclara que desde que está allí prefiere el folclore a la cumbia.

Román, “Y bueno, y ahora creo que folclore mismo es lo que piden. Inclusive se ve en la televisión también ahora un poquito de referencia a estos grupos que hacen folclore, y bueno, están presentes los jóvenes también”.

El folclore es “música tradicional”, pero... ¿de dónde?

Por lo general, más allá de la acepción adoptada, el folclore suele ser vinculado con la noción de tradición, como lo ilustra Leonardo: “El folclore escucho más [...] me gusta más la letra, el tono de la voz [...] Me gusta porque es un poco más tradicional”. No obstante, algunos aclaran que no es música tradicional de Iruya sino de Argentina. En este sentido, es posible distinguir diferentes posturas –asociadas con la concepción del término que mantengan– en torno a la pertenencia o no del folclore a Iruya. Por un lado, aquellos que aseveran que este género –en su acepción restringida– proviene de otras partes. Por otro lado, aquellos que, siguiendo la acepción amplia –pensando a las coplas como parte del folclore–, sostienen que el mismo identifica a Iruya. Finalmente, están aquellos que, mantengan o no la acepción restringida del término, consideran que es música de Iruya por ser esta región parte de Argentina.

Entre los primeros se encuentra Carlos, quien aclara que el folclore no es propio de la región, sino “...de afuera, porque de acá no; esa parte no. Por ejemplo [...] de Iruya propio, no”. Dice Martín por su parte que “...eso es nuevo, de aquí [...] Tanto para el Departamento de Iruya como para el mismo Iruya. En las comunidades, zamba, chacarera, hacen un poco, casi nada prácticamente”, porque “...eso es totalmente de afuera, de la ciudad.” Y en lo que hace a la asociación del folclore con los gauchos, argumenta que Iruya “...no es tierra de gauchos; acá es tierra de quechuas, aymaras, collas”. Pero aunque traído de afuera, encuentra que hay una gran distancia entre el folclore y la cumbia, “...musicalmente, por un lado. Y por otro lado, bueno, yo prefería que toquen folclore por una cuestión... de raíz”. En este grupo se incluyen también ciertos integrantes de la Municipalidad. Helena explica que el folclore no entra en el programa de recuperación cultural de la Dirección de Cultura y Turismo porque éste trata específicamente con lo autóctono –y el folclore no lo es⁹³.

Dentro del segundo grupo se puede mencionar a aquellos que identifican como folclore a los huaynos y carnavalitos, expresiones que atribuyen a esta región, y a los que también admiten a las coplas dentro de esta categoría. Es el caso de Sebastián, quien opina: “Para mí el folclore [en el que incluye a las coplas] estaría identificado con Iruya”. La concepción del tercero de los grupos mencionados se liga a la idea generalizada de que el folclore es música argentina –hay cierto consenso en torno a esta opinión, más allá de si se lo considera o no propio de Iruya. En consecuencia, se afirma en ocasiones que es también

⁹³ De todos modos, fuera de este programa, el Municipio contrató grupos folclóricos a través de la Casa de Cultura de Salta para la Serenata a la Virgen del Rosario.

de Iruya por ser ésta parte de Argentina. Desde esta perspectiva, aparece en ciertos actores sociales un interés por fomentar la difusión del folclore.

La escuela y el folclore

Incluida dentro del tercero de los grupos a los que me he referido, la escuela como institución -y especialmente algunos maestros- juega un papel importante en lo que hace a la transmisión de estas expresiones, a las que considera una parte fundamental de la tradición e identidad nacional y provincial. Se enseñan danzas -no tanto en forma oficial sino por iniciativa de maestros o pedido de algunos niños- y se han formado en los últimos años grupos de chicos que bailan danzas folclóricas. Es ilustrativo en este sentido exponer los discursos de algunos maestros. Dice por ejemplo Román, "...de la escuela, nosotros en los actos, tratamos de representar eso. [...] esos tipos de números, ¿no?, con la zamba, chacarera, y bueno, las maestras, les hacen ensayar, y todo eso, y cuando van al colegio, algunos chicos saben, porque ya lo han practicado y ensayado. [...] En la primaria. Y bueno, entonces, inclusive algunos del colegio secundario vienen todavía a que nosotros... les hagamos ensayar y todo eso". Y se les enseñan esos tipos de danza, explica, "...para que la música que nos representa a nosotros, no se pierda, ¿no? [...] Como te decía, si vos hubieses estado aquí para las primeras veladas, todo era cumbia. [...] Y bueno, por ahí lo dejábamos que pasen porque [...] eran números que preparaban solos los chicos, ¿no? Todo cumbia, y a medida que lo fueron haciendo, se dieron cuenta que un poquito la variedad, y otro poquito para dar a conocer nuestro folclore tuvieron que ir cambiando, ¿no?". Al decir de Malena, "...me parece que es una vergüenza que no lo conozcamos. O sea me parece que es parte [...] de lo que nosotros tenemos que mantener para que siga existiendo nuestra cultura. ¿Entendés? [...] Si yo me alejo, o desconozco las raíces, mis propias raíces... Desconozco lo que hace a la historia del pueblo; por ejemplo en la música se transmite todo lo que se vive en un pueblo. ¿No? O sea los cantantes nuestros interpretan realidades. [...] Entonces es como que uno al escucharlos, también va aprendiendo lo que está pasando en nuestro país. Por eso me parece importante, porque amén de que es una forma, bueno, de transmitir la realidad, de transmitir la historia, de un lugar o de lugares [...] es importante que la conozcamos. Y que no nos quedemos solamente con nuestra huertita, con nuestro terrenito. Sino que tenemos que conocer todo [...]; si somos argentinos, necesitamos aprender todo lo que hace al ser argentino. No porque viva en el norte tengo que conocer lo del norte. [...] Me parece que es algo que se tiene que mantener de generación en generación. Y si yo al joven, hoy por hoy, o sea así como yo tuve la suerte de poder conocer y aprender un poco, y gozar de esa música, me parece que a ellos también les tenemos que dar la oportunidad. Y es un poco la responsabilidad nuestra".

Diferentes personas destacan la importancia de la escuela en el conocimiento de los chicos acerca del folclore. Carlos, por ejemplo, observa que "Zamba hay alguno, alguna gente así que sabía bailar, pero no lo bailan así, asiduamente. Por ahí sí hay alguna... tema de chacarera, la zamba, esa la dan como taller de folclore, con la escuela, con el colegio; [...] enseñan a bailar chacarera, zamba, cueca, gato [...] no lo aprenden en la casa. Porque acá, la gente de acá, propia de acá no sabe, no conoce. No lo conoce". No obstante, podemos ubicar a Carlos en el primero de los grupos mencionados, ya que no considera que el folclore sea música de Iruya; él sostiene que aunque está bien que se les enseñen estas prácticas a los niños, no hay que dejar de lado lo "tradicional" del lugar. En sus propios términos, "...porque... o sea, nunca está de más que uno aprenda cosas. Pero también hay que o sea mantener lo que es de acá, lo que es propio de acá. Como que eso está primero [...] después si puede aprender el resto, lo aprende. En ese sentido, en ese orden. Digo, no sé".

Sintetizando, el folclore se asocia con la noción de tradición, aun desde diferentes perspectivas. De acuerdo con una acepción restringida –que se refiere a zambas, chacareras, cuecas, etc.–, el folclore sería parte de las "tradiciones" argentinas y se vincularía con la identidad nacional. Estaría más difundido entre los mayores y la gente del interior, aunque de todas maneras es escuchado por diferentes sectores de la población; se advierte también el papel activo de la escuela en la promoción de estas expresiones. Siguiendo la acepción amplia –que incluye a las coplas y la música andina–, el folclore abarcaría las "tradiciones" locales, siendo así también propio de Iruya.

3.2 Música Andina

Siempre aquí en Iruya hemos estado relacionados un poquito con lo que es la música andina.

Román

Regiones con las que se identifican estas expresiones

La música norteña o andina –la gente usa por lo general estos términos de modo indistinto– suele estar muy vinculada con la zona de Iruya. Dentro de ella se mencionan los huaynos, las bagualas, los carnavalitos y, en ocasiones, las sayas⁹⁴. Es posible encontrar dos posturas respecto a estas expresiones. Están, por un lado, quienes opinan que algunas de ellas son características del lugar; por otro lado, aquellos que, aun juzgando que no son manifestaciones propias de Iruya, se sienten próximos a las mismas por su procedencia andina, región en la que esta localidad es incluida. Esta segunda perspectiva, según el

⁹⁴ Mucha gente se refiere a las sayas que, provenientes de Bolivia, habrían entrado a Iruya por su proximidad con ese país. La identificación con este género parece estar ligada a la idea de cercanía –espacial, poblacional– con Bolivia. En los últimos años, en algunos festivales folclóricos organizados en escuelas del interior, grupos de niños han bailado sayas como parte de sus números.

contexto, puede acercarse a un discurso que enfatiza que ésta música no es de Iruya. De todos modos, no se advierte una división tajante entre estas posturas, las cuales se presentan como tendencias que se vislumbran en los discursos.

En lo que hace al primero de estos grupos, muchas personas consideran específicamente a los carnavalitos como representativos de Iruya. En palabras de Carlos, "...música [...] de acá, o sea para asociarlo con Iruya sería mucho... acá se usa mucho [...] el tema [...] de los carnavalitos, de lo bailes. Los carnavalitos más que nada. Esa música así bien viejita. El carnavalito, se usa instrumentos de viento, eso así, ¿eh? Eso más se asocia con esta zona. Acá se baila mucho". Santiago, por su parte, comenta que en carnaval se hacen unos bailes típicos de la zona con ritmo de carnavalito, utilizando el erkencho, la caja y la anata, instrumentos característicos de allí. Él mismo, comenta, incluye en sus grabaciones de coplas "...los carnavalitos típicos de nosotros, de la zona, que prácticamente ya se perdieron [...] que los conocí muy poco, trato de rescatarlos".

Respecto a la segunda de las posturas mencionadas, es menester destacar que la música andina, en general, se relaciona con toda la zona del norte argentino y con frecuencia también con parte de Bolivia. Contrastando este país con Iruya, dice Leonardo que "...el tema de la vestimenta no es lo mismo [...] Pero las tradiciones sí". Entre ellas, la música "...es la misma, pero el tono no... la letra no..." Hay en Iruya una fuerte identificación con estas regiones -aun cuando no siempre se considere todo el repertorio andino característico de ella. Por ejemplo, al preguntarle qué música asocia con Iruya, responde Santiago: "...lo que es la parte andina, toda la parte de Bolivia. [...] Todo lo que es parte de Iruya, que tenemos toda la parte de la quebrada de Humahuaca, que son todos la música andina". Y la música que le gusta, dice, "...es folclore, lo que son huaynos, sayas, carnavalito, todo lo que es la parte andina". Por su parte, dice Román que "Siempre aquí en Iruya hemos estado relacionados un poquito con lo que es la música andina. ¿No? No todos la tocan pero sé que les gusta a muchas personas, así que aquí tenemos algunos músicos que practican esa música y también chicos que fabrican los instrumentos..." Las bagualas parecen ocupar un lugar particular; si bien muchas veces no se las considera música tradicional de Iruya, esporádicamente se las nombra junto con las coplas. Dice Melisa, "Las bagualas también de acá del norte. De Salta. [...] de Iruya no son." De todos modos, unas pocas personas, además de coplas, cantan bagualas.

Sin embargo, hay quienes consideran que la música andina no es de allí y ponen el acento en la distinción entre Iruya y otras regiones norteñas. Dice por ejemplo Cecilia que los huaynos, las cuecas -que son música "como de Bolivia"- se hacen en Humahuaca, pero no en Iruya: "Ellos tienen más la música así tipo andina, ¿ve?, y acá no, no es así". Relata Santiago que en una oportunidad tuvo problemas con algunas autoridades locales que no aceptaban que en un festival folclórico unos chicos ejecutaran carnavalitos jujeños. La razón

residía en que consideraban que era ésta música boliviana; desconocían así, manifiesta, toda una parte de su cultura. En sus propias palabras, “Para ellos es tradición solamente lo que es copla [...] Eligen coplas porque no tienen noción de que también los carnavalitos son típicos, no de aquí, pero de la quebrada de Jujuy sí”. Vemos entonces que hay gente que se identifica con la música andina en general por estar Iruya emparentada con la región en que ella se ejecuta –y podemos pensar que dicha identificación varía según el contexto.

Difusión de la música andina en Iruya

No es poco frecuente que se escuchen estas expresiones musicales en Iruya, tanto en el pueblo cabecera como en el interior –por ejemplo en los festivales, la radio local, etc. Hay también algunos grupos que hacen música andina; uno de ellos es el grupo “Inti Runa”⁹⁵. La razón de la elección de este repertorio es, en palabras de Román, “...porque a nosotros nos gusta, como te decía... también tiene que ver la voz aquí, ¿no? Es decir nosotros no tenemos el tipo de voz que se puede acomodar a todo, así que tenemos que acomodar el repertorio a nuestra voz. Y bueno, creo que estamos mejorando en cuanto a eso también, así que queremos hacer lo típico de la zona...” En otro momento comenta que “...también hay otros grupitos que están animando y que lo están haciendo [...] y supongo que con el tiempo se van a armar más porque bueno, los chicos ahora les ha gustado muchísimo este tipo de música y se animan a subir solitos; más allá de un montón de dificultades que tienen, se animan a salir solitos”. También algunos grupos de cumbia incluyen en ocasiones parte de este repertorio. En palabras de Marcelo, “...nosotros hacemos música variada, porque... o sea para que todos tengan su tiempito que les gusta, digamos, [...] hay tiempo que tocamos cumbia y hay gente que se va a divertir ahí. Hay gente que le gusta el huayno, y vamos a tocar huayno y se divierte; todos tenemos un tiempito para que se diviertan”.

Resumiendo, la música andina suele ser considerada parte de Iruya o muy cercana a ella, ya sea por estimar que algunas de estas expresiones son propias de allí, o por juzgarlas pertenecientes al Norte argentino o Bolivia, lugares con los que Iruya está fuertemente emparentada. Pero en ciertos contextos, muchos aclaran que gran parte de estas manifestaciones no son típicas de esta localidad.

⁹⁵ El significado del nombre es explicado por Román: “...Inti Runa significa... Inti, sol. Y Runa significa hijos o hombre, ¿no? [...] Hombres”. El nombre está en quechua, agrega, porque “...nos gustó ese nombre, aparte pensamos que por acá, por esta zona, antes se hablaba mucho en quichua, y [...] parajes que tienen nombre en quichua, creo que el origen de la lengua aquí era quichua”.

4. Las copleadas

Las coplas

El día que un paisano no cante sus coplas, y... no va a haber pueblo.

Martín

Como se puede ver a continuación, estas expresiones ocupan un espacio de gran significación en Iruya. Ellas son consideradas una parte fundamental de la cultura local, de sus tradiciones, de la identidad iruyana. Se dice que provienen de los antepasados de los habitantes actuales. Se asevera también que son mantenidas especialmente por quienes más respetan las llamadas tradiciones locales –las personas mayores y aquellos que viven en el interior del Departamento- aunque he constatado que las coplas cumplen un papel importante para una gran variedad de actores sociales.

Coplas y cultura local

Las coplas suelen ser consideradas una de las expresiones más típicas de Iruya, "...una parte fundamental de aquí de [...] la cultura de esta zona" (Martín), "De esta zona andina, de esta zona" (Leonardo) y "...lo que era de antes" (Santiago). Están íntimamente vinculadas a la noción de tradición y parece haber un fuerte consenso en torno a la consideración de las coplas como parte fundamental de la cultura iruyana. De este modo, cuando se habla de mantener -o el peligro de perder- la propia cultura, ellas -entre otras manifestaciones-⁹⁶ están sin duda incluidas. Esta afirmación la ilustran Marcelo y Claudio, quienes observan que "...poco a poco nosotros nos vamos... vamos perdiendo nuestras tradiciones, nuestra cultura, nosotros estamos perdiendo... nos parece mal esa parte". Ellos consideran que "Sería bueno que siga la copla...", "...porque a nosotros nos encanta la música y [...] no nos damos cuenta de que poco a poco, se está dando vuelta todo, se está perdiendo todo". Por su parte, dice Sebastián: "...no lo quiero olvidar. Quiero seguir recordando. [...] Yo creo que mis padres [...] no quieren que nosotros que seamos como de otras partes. [...] O sea que ellos ven que los chicos cambian, que [...] están dejando todo esto. Y a ninguno no... le toman importancia". La cultura, explica, "...viene de nuestros abuelos" y "...de sus abuelos, bisabuelos, así viene", "Nada más que ellos la tenían más presente. En cambio ahora ya va cambiando la gente [...] o sea que prefiere escuchar cumbia que escuchar una copla".

Coplas e identidad

Muchos, al hablar de coplas, hablan de identidad. Dice Malena que "...es lo que toda la gente practica, bueno finalmente lo que [...] identifica al pueblo ¿no?, lo identifica. Lo

⁹⁶ Se mencionan las coplas, la Pachamama, el carnaval, la señalada y marcada de animales, la vestimenta, los tejidos artesanales, las comidas regionales y las fiestas locales, entre otras cosas.

identifica, ya viene... una historia ancestral, y después que también en la copla ellos van contando su historia. Cuentan sus historias de los cerros, sus historias de familia, sus historias con los animales, sus historias con las leyendas que hay. Ahí... bueno, eso se transmite en la copla". Algo semejante sostiene Carlos: "...cada pueblo hace [...] su propia tonalidad, su propia... cultura, su propia... algo que la identifica. [...] no sé de dónde viene pero cada pueblito tiene su identidad. Entonces ahí es donde nos diferenciamos nosotros".

La tonada

Se aclara con frecuencia que estas expresiones no son sólo de Iruya sino también de otras regiones norteñas. La tonada o el tono sería lo que diferencia las coplas de diferentes momentos del año –carnaval, pascua, etc.–, las de cada región de Iruya al interior del Departamento y las coplas de otros lugares. Las mismas, dice Melisa, "...son un poco diferentes, pero casi iguales [...] las coplas son las mismas [...] sino que el tonito de la voz cambia, es diferente". Relata la maestra Malena que escuchaba diferencias en distintos parajes del interior en los que estuvo trabajando, así como en eventos en el pueblo: "Hay unas que son más rápidas, otras son más lentas [...] hace unos años atrás se hacían encuentros de copla, acá, para la época de la tradición [...] y se notaba mucho la diferencia de un paraje a otro. [...] Tienen un... una diferencia de tonalidades". Carlos resalta las disimilitudes y semejanzas con la quebrada de Humahuaca: "Los de la quebrada usan la caja, usan... o sea cantan, así como cantan acá, pero lo usan de otro... de otra manera. Le dan otro ritmo; más lento, acá van todos corriendo, más rápido. Pero siempre [...] con los mismos instrumentos, con la misma caja, la misma quena, todo lo mismo". Las diferencias, advierte, son en el tono; "Otro tono es como [...] que si este cantar es cumbia, el de allá cantarían *rock*, así ¿no? ahí, esa diferencia, así". Además, agrega, "...la zona de Iruya o sea es única. [...] Y en la música bueno, claro, usted escucha cantar así la baguala, o [...] como acá dice cantar copla en rueda y lo escucha en la ciudad, vos te das cuenta... no, esos son de Iruya. [...] No es lo mismo los de Iruya que los de Cachi, póngale". Hay también variaciones al interior del Departamento; dice Carlos que "...acá se identifica mucha gente en Iruya, [...] en el sentido de la música [...] con la caja así en forma muy pausada. Cantar así bien tranquilo. Acá en Iruya. Hay otros parajes donde la caja se la toca más rápido, más acelerado". Existen a la vez diferentes tonos de coplas en las distintas épocas del año y, por ejemplo en carnaval, explica Santiago, habría un tono particular para cada día. No obstante, más allá de las diversas tonadas, las coplas son consideradas "Y de acá. De acá mismo, digo yo, porque hay coplas que cantan así de los cerros... que cantan de los cerros, del Colanzulí, del intendente..." (Mariana).

Qué dicen las coplas

Se dice que las coplas hablan de la zona -“De lugares, de todo, el paisaje...” (Macarena y Susana)-, que algunas hacen bromas y otras son de amor. En términos de Carlos, “Más que nada son formas de expresión las coplas. Expresan algo. O es [...] para festejar alguna persona... más que nada se utiliza así para festejar a una mujer, o un varón. O para reprocharle algo a la mujer o a alguien...” Hay también algunas que critican o protestan, como la que cita Carlos: “Cuya será esta casa, será de algún presidente, porque en esta casa se bebe, chicha buena y aguardiente”. O como otra que cantaba Leandro hace unos años: “Quisiera ser intendente, para engañar a la gente”. Sin embargo, comenta Alejandro, a pesar de lo que se canta, la gente tolera aquello que critica: “Y a veces estamos en contradicción entre nosotros mismos y la copla”. Explica Martín que la gente se expresa cantando, “Eso acá se usaba, ¿no? El expresarse a través de las melodías. Entonces cuando llega la colonización, digamos nuestra cultura, nuestra familia, nuestros abuelos lo que hacen para defenderse, y al ser cortados, digamos prohibidos, que no hagan su música, que no hablen en el idioma, que no crean en su Pachamama y les han intentado cambiar las creencias, lo que hacen dicen ‘bueno, está bien, no podemos, pero cantemos’. ¿No? Y siguen cantando, por eso es que vos vas a escuchar coplas de protesta”. Y aunque no hay muchas coplas de protesta, agrega, “No somos como somos, pero sí lo vamos a ser a través de esto”.

Las coplas y los diferentes actores sociales

Aunque la noción de las coplas como parte fundamental de su cultura parece estar considerablemente extendida, hay sujetos a los que les gustan y otros a los que no, actores que las cantan y/o escuchan y otros que no. Una aproximación simple permite advertir dos tipos de divisiones en torno a esto: una concerniente al lugar, la otra, generacional. Suele señalarse que en el interior de Iruya se respetan más las “tradiciones” que en el pueblo, “...están más metidos en sus culturas que nosotros” (Santiago) –allí se incluyen las rondas de coplas. Dice Santiago que “...aquí en el pueblo perdió mucho la tradición, más en la campaña muy poco, pero en algunos lugares sigue. Muy al interior sigue vivo, lo que son las fiestas, lo que son las costumbres [...] todo el baile de caja y quena, lo que es la caja, toda la copla del canto, las tonadas”. Son muchos los que enfatizan este contraste: “...es diferente. Muy diferente. Acá en el pueblo [...] usted ve así gente y casi no le gusta cantar, o no se van a meter en la rueda. En cambio en el interior no; hay una fiesta y todos van ahí [...] y cantan, bailan. [...] Los chicos también...” (Carlos). Algunos, como Santiago, opinan que esta diferencia se debe a que “Quizás en la campaña por ejemplo por la falta de luz, que no hay ¿no? entonces ellos en un baile o en una festividad lo que tienen digamos sea año nuevo, navidad, lo que sea, ellos en vez de poner un casete o algo porque no tienen como poner,

entonces ellos lo que hacen todo es canto y todo es copla. En cambio la gente aquí en el pueblo ya es muy diferente; como tienen la luz quizás ya siempre hay un grupo o algún *disc jockey*, cualquier cosa que ya ponen ellos y ya se van armando diferente [...] Ya es otro mundo. Pero la campaña como no tiene todo eso, entonces todavía mantiene intacto las tradiciones”.

Se sostiene también que la gente mayor prefiere música denominada tradicional – coplas, folclore nacional- y los más jóvenes, música moderna, especialmente cumbia. En palabras de Carlos, “...la gente más joven como que no les gusta ya cantar. Algunos pocos; son algunos que sí todavía mantienen eso. Pero ya se está perdiendo, porque el tema este del grabador, o de los grupos musicales, ya empiezan... los jóvenes por lo menos [...] se van más para el lado de la música. La música instrumental y todo eso. Pero... la gente grande [...] todavía se mantiene eso; de las coplas, de la rueda, ahí todavía hay gente que canta mucho”. Al decir de Sebastián, “...veo que muchos chicos o sea que ya no lo toman importancia. Que ya están dejando de lado la cultura. [...] nadie quiere cantar coplas, nadie quiere llevar a la Pachamama, todo eso no... poco, mayoría los... la gente grande, nomás”. Relatando su propia experiencia, cuenta Rodrigo que cuando vivía en el interior “...a mi me llevaban a la fiesta. Que vos ibas y todos cantaban, pero ya llegaban muchachos jóvenes como a las 10 de la noche, con grabador y se separaban...” Sus abuelos cantaban coplas, cuenta, y él caminaba –aunque fueran varios kilómetros- hasta donde había otros tipos de fiestas, “...uno va eligiendo qué música le gusta [...] Y así va perdiendo la cultura también, y va reemplazando por otra, bueno, es que la otra se ve mejor...”

Algunos jóvenes corroboran estas afirmaciones; otros no. Se pueden ver diferentes posturas en una conversación que tuve con tres jóvenes. En una entrevista con Emiliano, Victoria y Miranda, comentaba esta última: “...pero ahora casi no escucho, es un embole [risas] [...] Ahora nos gusta más la cumbia por ejemplo, vamos al baile”. Sin embargo, ante mi pregunta acerca de por qué no les gustaban las coplas, Emiliano respondió “No sé, ella no sé, preguntale a ella, a mí me encanta, yo canto copla [...] Yo canto coplas pero, cuando estoy... enganchado”. Victoria, por su parte, dijo: “No, a mi... escuchar sí me gusta, escuchar, ir ahí, escucharlos como cantan [...] Es que escuchar es más lindo que ir, cantar ahí, estar en medio de los borrachos [risas]”.

Es claro de todos modos que esta distinción es en términos muy generales y hay gran variedad de gustos y comportamientos en los diversos espacios y edades; comúnmente, en los actores sociales coexisten diferentes gustos. Esto lo demuestran Tania, Macarena y Susana: “Nosotras las dos vamos a pastar las cabras, y nos ponemos a cantar ¿no? [...] coplas y cumbia”. Es significativo también en este sentido el deseo expresado por Marcelo, integrante de un conjunto local de cumbia, de unir la letra de una copla con música de cumbia, “...hacer cumbia pero con todo o sea lo que hay aquí [...] Armarle una cumbia

con una copla, por ejemplo, lo que es de aquí [...] la música propia, de nosotros, y la copla con lo que es Iruya que le encanta a todo el mundo, hacerle cumbia”.

Las instituciones

Las escuelas primarias, el colegio secundario y la Municipalidad suelen organizar eventos en los que se ejecuta este tipo de música. Estas instituciones comparten la consideración de las coplas como parte fundamental de la cultura local. La perspectiva de la Municipalidad es ilustrada por Leonardo, quien explica que en un festival que organizaron a principios del año 2003 con el objetivo de que mantener la cultura y las tradiciones, además de exponer productos locales, se representaba “...la música, [...] la tradicional. La copla... la copla, la caja, el erke y la quena”. “Es que el festival [dice por su parte Carlos] era más que nada tradicional, todo de cosas autóctonas, así de coplas. No había grupos folclóricos, nada de eso”. En los últimos años se ha creado la Dirección de Cultura y Turismo, que depende del Municipio. En ella, detalla Helena, se apunta a atender al turismo y trabajar con la cultura. El objetivo es “...recuperar nuestra cultura, nuestra identidad, que nos está costando bastante. [...] Tanto con la música autóctona y tanto con el trabajo de las artesanías, por ejemplo”. En lo que respecta a la recuperación de lo musical, observa que “Cuesta muchísimo y sobre todo los jóvenes; cantar, tocar la anata, el erke, les cuesta muchísimo”. La mencionada Dirección desea recuperar los cantos de coplas con caja, los contrapuntos, “...los muchachos que se animen a cantarte algo, o a contrapuntearte, a decirte cosas bonitas, porque antes se hacía eso”. La Municipalidad, agrega Helena, organiza también festivales donde se cantan coplas. Ahí no se incluye el folclore nacional ni la cumbia –la cual “...no es nada que ver con nosotros”-, sino que “El festival es solamente autóctono”, allí se expone “todo lo que da nuestro pueblo...”.

Algunas personas señalan que la escuela ocupa un lugar importante en la aceptación por parte de los chicos de su identidad y cultura local. Se hacen proyectos, explica Liliانا, “...para revalorizar, ¿no es cierto?, la identidad cultural de cada niño que lo tiene muy arraigado, nada más que [...] como que a veces uno descuida”. Dice Santiago que es importante que las escuelas ayuden a los niños a no olvidarse de las costumbres “...porque tenemos cada vez más influencia de turismo [...] Y ellos vienen muchas veces por compartir y ver nuestras costumbres, nuestras vivencias, lo es puro, lo que es típico. Y muchas veces, vos ponete a pensar, que si no viene de la escuela, los padres mismos tratan de dejarlo, y entonces sería muy importante que los mismos docentes enseñen y sea... Así que la verdad, para mí sería parte de la docencia que saldría la enseñanza a los chicos, porque los mismos padres están tratando de dejar [...] las coplas”. Algunos docentes lo hacen; como relataba Gaspar cuando era profesor de educación artística, “...hay clases que dedicamos exclusivamente a coplas. Ellos escriben, los hago que inventen coplas. No que canten las

coplas que cantan sus padres... que las inventen. [...] A veces, por ahí en alguna fiesta patria también se los hace que inventen coplas"⁹⁷. Y la razón por la que trabaja –entre otras cosas- con coplas, es "...más que nada porque es algo tradicional de la zona, por eso lo hago, lo hago que canten, los hago que inventen las letras ellos. Porque es algo tradicional y que ellos lo van a vivir hasta que sean abuelos". Asimismo, dice, "...hay varios que les gusta mucho ¿no?, les gusta mucho la copla". También a las mujeres que trabajan en las salitas infantiles –que dependen de Oclade-, asevera Nadia, se les pide que les enseñen a los niños coplas, "...los cantos de la cultura, las coplas, que es fundamental".

Algunos maestros buscan fomentar entre otras cosas el que los chicos valoren y aprendan las coplas porque, en opinión de Malena, en ocasiones muchos de ellos parecen tener vergüenza de hacer o decir que practican algunas actividades propias de la cultura local. En sus propios términos, "...en la escuela se lo trabaja, se hacen los festivales, se hacen veladas"⁹⁸ y los chiquitos van sacando las coplas que canta el papá... y a la gente le encanta ¿no?, [...] a los padres les encanta ver que su hijo coplea. [...] Pero tenés que estar vos [...] tenés que prepararlos. 'Andá, deciles a los papás o buscá coplitas para hacer". Los maestros no son los únicos en señalar que a veces a la gente le da vergüenza cantar coplas. Observa Martín que esto les ocurre a algunas personas que se van a la ciudad porque "Eso nos lo han metido a nosotros durante muchos años". Lo dicho es confirmado por Emiliano –que vive en Buenos Aires-, quien afirma que, aunque le gustan las coplas "...allá no canto, acá cuando vengo, sólo. [...] [Ahí] No da [...] Soy un poco tímido".

La perspectiva de los evangélicos

Quienes practican esta religión en general no cantan coplas –aunque puedan esporádicamente cantar sus alabanzas en forma de coplas. Ya vimos que algunos de ellos cuestionan las llamadas prácticas tradicionales. Dice por ejemplo Laura acerca de los que festejan el carnaval que "Ellos no quieren llegar a su presencia de Él. Saben que ahí no van a tomar, no van a cantar como cantan [...] con la caja, con el erke, con la bandera batiéndose. No van a cantar así...". Cuenta que ella "Antes cantaba coplas pues. ¡Uh! [...] ya cuando teníamos algo en la cabeza ¿ve?, ya salen las coplas. [...] sanamente no podías cantar nada, no. No podía cantar ni una copla. Ya cuando tenías aliguito en la cabeza entonces eras corajuda para cantar coplas. Sino no. Por aquí en mi Iglesia cantamos igual, sanamente". Los evangélicos no son los únicos en mencionar las bebidas en relación con las coplas o las fiestas; en las rondas de coplas –por ejemplo en carnaval- suelen servirse diversas bebidas alcohólicas y no es extraño que haya gente "machada" (borracha). Varios

⁹⁷ Vale aclarar que este trabajo surgía por idea de Gaspar. Esto demuestra que gran parte de la formación escolar –especialmente en lo que hace al trabajo con saberes y quehaceres locales- depende de la iniciativa particular de los docentes.

⁹⁸ Es usual que se organicen en Iruya veladas o festivales, eventos artísticos donde hay diferentes números, por lo general musicales.

hablan de “macharse” y cantar; dice Marcelo que le gusta la copla “Cuando estoy un poquito mareado”.

Coplas y turismo

Por lo general, la gente que trabaja con el turismo elige a las coplas como parte de las especificidades locales que pueden resultar de interés para los visitantes. Esto se relaciona con el hecho de que se considera a estas manifestaciones como algo característico de Iruya; porque la concepción de las mismas como expresiones tradicionales y propias del lugar suele ser compartida por los turistas. Al decir de Santiago “...ellos siempre venían aquí y me preguntaban: ¿Por qué no hay esto, por qué no hay el otro, por qué no hay un canto, por qué no hay cosas que realmente autóctonas, que se use en el pueblo? [...] Entonces yo me decidí un día a cantarles para ellos. Empecé a cantar de a poquito, todos los días les mostraba coplas cantando de diferentes tiempos. Hasta que un día empecé a hacer espectáculos presentando toda la base de lo que es el... de los carnavales todas las tonadas del tiempo...” Y aparecen así como posible recurso: “El turista viene y él viene y busca lo que es típico, lo que es tradicional y las costumbres que son tradicionales, a vivir lo que nosotros vivimos. Entonces para mí sería muy bueno eso de que no se pierdan. Entonces... para generar un trabajo mejor para la gente, actualmente por ejemplo en este pueblo, sería eso” (Santiago). Con una visión similar respecto a lo que espera la gente de afuera, manifiestan Marcelo y Claudio que nunca han ofrecido hacer un baile para los turistas –ejecutando cumbia- porque, sostienen, a éstos les gusta la música folclórica de Iruya, su cultura.

A pesar del posible uso de las coplas para el turismo como recurso económico, ellas no se suelen asociar con el dinero en el círculo comercial interno, a diferencia de la cumbia, cuyos músicos, por lo general, cobran por sus espectáculos. Actores sociales locales que interpretan este tipo de música en forma profesional, recibiendo una remuneración y vendiendo sus grabaciones, acostumbran hacerlo en otros mercados –como Santiago, que vende casetes o CDs a los turistas-, y participan de los festivales locales entre muchos otros copleros.

Las copleadas como modo de diversión

Los que hacen coplas como actividad profesional son muy pocos –y no parecen despertar el mismo interés en los iruyanos que en gente de afuera-; la mayoría que canta coplas lo hace “...para pasar un rato divertido” (Leonardo). Esto se debe a que las copleadas, cajeadas y queneadas son vistas como uno de los modos tradicionales de divertirse. Según Leandro y Mateo, las coplas “Dan alegría”. En numerosas oportunidades se sostiene que, especialmente antes de la proliferación de grabadores, la copleada era el

modo principal de festejar. En palabras de Carlos, “A mí me parece que igual antes [...] no había otro medio de diversión [...] Esa era la única forma de que se divirtieran, cantando y bailando... cantan y bailan así al son de la caja. De la caja o de la quena”. De todas maneras, ahora también se hacen rondas de coplas en carnaval, en fiestas de algunos santos, en festivales, etc., a lo largo del año.

Procedencia de las coplas

Todos parecen concordar en que en Iruya se cantan coplas desde hace “Añares, años” (Emiliano). Dicen Miranda y Victoria que están “Desde antes [del pueblo de Iruya], vino desde antes. Desde Adán y Eva me imagino”. Melisa también opina que hay allí coplas “Desde siempre; de años y años. Porque van pasando los años y la gente sigue recordando y sigue cantando las coplas y la caja y la quena y el erke [...], porque cuántos miles de años tendrán, ¿no?”. Candela –aunque con una postura crítica ante las coplas desde su religión evangelista–, observa que “...ya sería hace muchos años [risas], ya la gente antigua que ha dejado esas coplas. Yo creo que la gente antigua cantaba esas coplas. [...] Ya los viejitos se van muriendo y las coplas quedan nomás [risas] [...] la copla salía de la antigua”. Esta gente serían los “viejitos”, los “antiguos”, sus propios antepasados. Y suele haber una relación estrecha entre aquellos de quienes se dice que vienen las coplas y aquellos de quienes se considera que descende la mayoría de los iruyanos. Se han expuesto ya en el segundo capítulo varios discursos locales –y externos– en torno a la afiliación étnica. Sólo quiero resaltar aquí que a lo largo de las entrevistas realizadas, muchos de los discursos en torno a la propia ascendencia surgían de las referencias a aquellos que cantaban coplas. Ellos eran, según Melisa, “las tribus de los indios”. Para Carlos, las coplas vienen de “la era antigua”, de “los indígenas” que poblaban esta zona. Su música sería, especula, “A mí me parece que esto lo que hace la gente ahora, que cantan, bailan, con la quena, la caja, el erke, la corneta. Todo lo elaboraban con productos de acá de la zona. [...] Desde siempre fue así [...] Y yo creo que esa era su música...” Dice Mari que “...generalmente la copla nació de los más collas. Más collas. No sé la copla por qué era más tradicional, más típico para ellos”. Leonardo, por su parte, considera que la música que tiene que ver con los collas es “...la quena; la quena de cuatro agujeros y después está el erke y la corneta. [...] Coplas también”. Proviendo esta música de tiempos precolombinos, habría cambiado sin embargo el idioma de las coplas: “...el castellano, bueno, no estaba [...] antes de que vinieran los españoles, [...] el canto sí. El sonido del canto, sí”. Como Leonardo, algunas personas aclaran que el idioma que se hablaba en Iruya no era el castellano sino el quechua.

Otras personas opinan que en un principio las coplas llegaron de afuera –traídas por los españoles– y que fueron apropiadas allí, otorgándoles nuevos sentidos, agregándoles términos de la zona y refiriéndose a vivencias regionales; es decir, más allá de su lugar de

procedencia, ellas han sido apropiadas, modificadas y resignificadas desde el ámbito local. Román destaca la relación entre las coplas y la colonización. En sus orígenes, explica, en Iruya no se cantaban coplas sino lamentos. Aquéllas –introducidas por los conquistadores– se habrían integrado a las expresiones locales y actualmente letras ya serían creadas de acuerdo con el lugar –incluso, observa, algunas de ellas tienen palabras en quechua. Martín, por su parte, señala que las coplas que se ejecutan en esta región han sido conformadas tras los efectos de la colonización española en las melodías precolombinas. En sus propios términos, “...en realidad no son canciones, ¿no? Son melodías ancestrales que vienen desde la época precolombina, donde uno no... nuestros abuelos no lo conocían como canciones, sino como melodías que están ligadas a la Pachamama, de instrumentos como ligados a la Pachamama, los instrumentos son precolombinos. [...] Son netamente de aquí, [...] [Las melodías] tienen un principio y no tienen un final [...], con la diferencia es que ahora están como de repente buscando la forma, o cuando llegó la colonización, encontraron la forma de [...] ponerle un principio y un final a través de la famosa copla. [...] Y lo ha encerrado. [...] También cambió en realidad en el tema del idioma, ¿no? [...] nosotros hablábamos en quechua en esta zona. [...] Y ahora se habla castellano”.

Cómo se transmiten

Se dice de las coplas que ellas se aprenden de los antecesores –padres, abuelos, etc.–, de la participación en copleadas, así como también de libros y de músicos conocidos – que las han tomado a su vez “del pueblo”, “que lo canta todo el mundo en realidad” (Santiago). Al decir de Santiago, “...creería que todos nosotros lo aprendemos [...] de la misma gente. Porque se ve las costumbres, y salías a una fiesta solamente era canto, [...] y las coplas en realidad se aprenden de lo que son de nuestros tatarabuelos, bisabuelos, vienen ya de hace años que se canta en las fiestas”. Dice Silverio que “Los viejitos que vienen de años tienen buenas coplas, lindas coplas para aprender”, que las de antes eran “...coplas más lindas, no como ahora”. A pesar de ello, canta entre risas: “Cantame coplas nuevas, no me cantes coplas viejas, herencia de tu abuela”. Pero las coplas no sólo se aprenden de otros; se afirma a veces que la gente inventa constantemente nuevas coplas, algunas de las cuales son tomadas por los demás, “Las inventan. Bueno, algunos se acuerdan coplas ya viejas, ¿ve?, que saben, y otros inventan realmente, las crean ellos, sus coplas” (Cecilia). Precisa Martín que aunque se acostumbra decir que las coplas no tienen autor, esa afirmación es falsa porque ellas son creadas por alguien, son del pueblo. En sus propios términos, “Todo lo que acá se hace acá en la comunidad tiene un autor [...] nada más que como hay una desvalorización de eso a nivel musical, dicen no, pero la copla es popular, la copla es del pueblo”. El autor, explica, es “El que vive en el cerro, el que vive en el pueblo... que inventa su copla, baja, la tira al pueblo... si la copla es linda el pueblo la va

a cantar. [...] En cambio en la ciudad [...] la registran rápidamente”. Podemos encontrar un discurso diferente a los recién expuestos en una señora evangélica, Candela, quien dice entre risas: “Bueno, lo inventó el borracho”.

¿Cantar coplas es hacer música?

Una gran cantidad de iruyanos canta o cantó coplas en diferentes momentos de su vida. Al conversar al respecto durante las entrevistas, hubo en varias oportunidades una cuestión que llamó mi atención. A veces, al preguntar si desarrollaban alguna actividad musical, mis interlocutores respondían que no; sin embargo, al indagar acerca de las coplas afirmaban cantar. El siguiente fragmento de una de las conversaciones que mantuve con Román puede ilustrar lo dicho.

Pregunta: [...] ¿Vos hacías música cuando eras chiquitito... acá...?

Respuesta: No.

P: Nada nada, no cantabas coplas, nada.

R: Bueno eso sí.

P: Todo el mundo canta coplas [risas].

R: Aquí todo el mundo canta coplas.

También puede mencionarse a Melisa, quien aseveró que escuchaba pero no hacía música: “...escuchar música sí, pero hacer es difícil”. Más adelante en la entrevista, sin embargo, comentó que canta coplas con caja. Cabe también advertir que algunas personas no parecen considerar que las expresiones locales –coplas, caja, erke, etc.- requieran de un conocimiento o formación musical –a diferencia de lo que exigen otros géneros. Al preguntarle acerca de estas situaciones a Martín, él respondió lo siguiente: “Bueno, ese es un concepto que a nosotros nos lo ha instalado este mundo moderno entre comillas, ¿no? De enseñamos a renegar de lo nuestro, y llegar a un punto de decir que la música, que por ejemplo la copla o el instrumento como es la caja, no sea un instrumento, es una caja; y la música que se hace con ese instrumento no es música. De hecho actualmente música es guitarra, zamba, cumbia. Eso es música. Ahora lo otro no es música. ¿Y qué es? Y bueno, no tiene nombre, se lo hace. [...] No, acá por lo general casi todos cantan”.

Si el cantar coplas no siempre entra directamente dentro de lo que se considera que es hacer música, es posible advertir en los discursos que estas expresiones aparecen entremezcladas con otras prácticas locales. En este sentido, ellas forman parte de cadenas de significados asociados a prácticas “tradicionales” pero no siempre forman parte del término “música”. Puede ser por ello que las narraciones acerca de las coplas deriven con frecuencia en eventos considerados tradicionales –las marcadas de animales, la cuarteada,

el festejo de algún santo- y la mención de ciertos instrumentos. Esto se puede ejemplificar con el relato de Mari acerca de las costumbres de épocas anteriores: “La gente se acostumbraba más a hacer coplas porque cuando marcaban, se acostumbraba a tomar y hacer una ronda así redonda, y tocando caja y batiendo la bandera y cantando al rededor. Y al medio estaban las vacas o las ovejas, todo, y ellos cantaban al rededor de eso. [...] Era un símbolo de agradecimiento que habían hecho todo esas señales y todo y cantaban de alegría al rededor de las vacas, o de las cabras”. También podemos ver estas asociaciones en las palabras de Melisa, quien afirma que “...cuando se juntamos entre todos, cantamos coplas. Hacemos una fiesta, se tocan las quenás, el erke, en los carnavales se toca [...] el erke. Y la flautita, eso que... como anatas”. En términos de Cecilia, “...la gente que se divierte así cantando coplas, con la quena, la caja, el erke, flautas, bueno, esos son instrumentos, ¿ve?, que tocan acá en la zona”. Y esto es también considerado propio del lugar y de la identidad iruyana: “Acá un iruyano iruyano así bien puro, que sabe cantar... que sabe cantar coplas, tocar caja, tocar quena, tocar el erke, la corneta...” (Carlos).

En síntesis, los discursos acerca de las coplas revelan que ellas aparecen ligadas a “tradiciones” que vienen de mucho tiempo atrás y que, si bien pueden advertirse diferencias en torno a los ejes de edad y lugar en lo que hace a su difusión, estas expresiones se manifiestan a lo largo del Departamento y son practicadas por diversos actores sociales. Aun cuando parecen haber tenido un papel más preponderante en el pasado, ellas ocupan hoy en día un lugar substancial en la cultura iruyana y por ende en las identificaciones locales.

5. Los bailes populares

5.1 La cumbia

...la cumbia la llevo en el corazón.

Marcelo

Un análisis de los discursos devela que la cumbia suele estar asociada a la juventud, los bailes y el mundo moderno. Considerada por lo general una expresión externa a Iruya, aparece con frecuencia opuesta a la noción de tradición.

La cumbia y los diferentes actores sociales

La cumbia, calificada como música moderna, es por lo general distinguida de la música “tradicional”, como se puede ver en las palabras de Cecilia: “Bueno la música moderna no había antes ¿ve? [...] la cumbia y todos esos ritmos que hay. No, era todo tradicional”. Como ocurre con otras expresiones musicales, una primera aproximación llama la atención sobre las diferencias en torno a la edad y al lugar de procedencia de los actores

sociales. Por un lado, al hablar de música moderna muchos se refieren también a la juventud. He comentado que se señala comúnmente que los jóvenes prefieren la cumbia, a diferencia de los mayores que optan con mayor frecuencia por las expresiones consideradas tradicionales. En palabras de Ariadna: “Los jóvenes mayormente esta cumbia... la cumbia, esta música así ¿cómo le dicen? de esos bailes así de las bailantas, esa música mayormente se usa por todas partes. Sí. Capaz que los grandes más las coplas; de aquí ya”. Asimismo, agrega, “Como que la música fuera algo más moderno ¿no? y los grandes como que siguen la cultura de antes ¿no? las coplas...” En términos de Nadia, “Siempre la cumbia es el que más atrae a los jóvenes. Pocos van a ser los jóvenes que digan que no les gusta la cumbia”. Esto es así, especula, “Me imagino porque son músicas movidas, músicas bien bailables, [...] la forma de transmitir de la música”. Por su parte, Mariana explica que “...todos los jóvenes, adolescentes, que están acá casi se van, no les gusta [la copla], les gusta la cumbia [...] Porque están en edad de eso ¿no? Y a los viejitos [...] ya les gusta [...] la copla. [...] capaz porque ellos no tienen su juventud, nada, o sea que les gusta más es... lo que capaz son de sus tiempos [...] porque son de sus tiempos y les gusta eso”.

Por otro lado, se hace referencia a que en el interior del Departamento predomina la música denominada tradicional mientras que en el pueblo lo hace la cumbia. Aun cuando se mencione la presencia de esta última en otras comunidades, es frecuente que se resalte la diferencia con el pueblo –y con tiempos anteriores. En palabras de Camila, “Actualmente en mis pagos donde yo vivo, ahí sigue nomás la caja, la quena, eso nomás. Hay una fiesta, cualquier cosa, por ahí si hacen una joda, lo principal es alzarse la caja y la quena y cantar. Eso para ellos es divertido. Y acá no. Aquí es más moderno, como digo. Ya hasta la gente más grande aquí se va a los bailes. Y ahí va a bailar cumbia, [...] no ya como es para allá. A mí me parece es por diferencia del lugar también”. Y como otros, observa que cuando está en su comunidad se entusiasma más con las coplas que en el pueblo. Comentan también Leandro y Mateo que en éste escuchan más cumbia, mientras que cuando estaban en sus parajes de procedencia o cuando vuelven allí cantan coplas con mayor frecuencia. Señalan también que los amigos que tienen allí saben cantar coplas, a diferencia de los del pueblo, que eligen “Cumbia nomás”.

De cualquier manera, pese a las variaciones individuales, a la mayoría de los jóvenes –también se incluyen los chicos del interior- suele atraerles la cumbia que, según Mateo, “...es más movido, y... da gusto escuchar”. A algunos, además de escuchar, les gusta cantar. En varias entrevistas, niñas o adolescentes quisieron cantarme alguna canción que les gustaba; por lo general interpretaban canciones de cumbia y coplas. En esas ocasiones podía haber una pequeña diferencia entre chicas del interior y chicas del pueblo; las primeras preferían cantar coplas; las segundas, cumbia.

Es posible entonces advertir que la mencionada diferenciación –en torno a la edad y al lugar de procedencia- exhibe tan sólo tendencias generales. Es factible encontrar gente mayor de diferentes lugares que escucha cumbia –no es en absoluto excluyente la afición por esta música de aquella por las coplas y el folclore-, y hay chicos y jóvenes –también de distintos parajes- a los que no les gusta. La variabilidad en cuanto al rango de edad la ilustra Marcelo al contar que su conjunto tiene entre sus seguidores “...los chicos desde [...] serán de... 10 años, 8 años [...] y hay gente grande también. Serán de 35 años, 40 años. [...] Hay chiquitos que van, te hablan, te saludan, te dicen cómo es, te preguntan, y le explicás. [...] ellos están con vos. [...] Los abuelos sí. Nada más que... pasa que ya no pueden ir al baile [...] No nos pueden escuchar; pero sí, ellos siempre nos preguntan ‘cómo va’, ‘bien’, bueno, nos dan la buena suerte. Pero siempre están con nosotros los viejitos también. Nada más que no tienen su oportunidad de escuchar”. La difusión de la cumbia en el interior –y desde hace tiempo- se puede advertir a través de las palabras de Carlos: “...yo desde que era niño, así de 12, 13 años yo ya veía que había grabador en las fiestas. Tenía un grabador ahí y con eso agarrábamos cumbia, todo”. Comenta que en los parajes del interior, en las fiestas, se hacen rondas de coplas “Y después con música, ahora últimamente, hará unos 10 años atrás. Ahora ya hay gente que va con grabador, música, así llevan los motores, así, motores chiquititos [...] de esos para cargar el combustible. [...] Es chiquitito y genera energía. Y con eso hacen [...] bailes populares así como bailanta. [...] Bueno ahora ya van [...] grupos de acá...” Cuenta por su parte Camila que cuando vivía en una comunidad del interior de Iruya escuchaban, en un grabador, “Cumbia nomás. Aquí es la cumbia nomás”. Sin embargo, aclara que esto no excluía la música “tradicional”. Allí copleaba, tocaba la caja, y bailaba con la quena, la caja, la flauta y el erke. Revelando la coexistencia de géneros, comenta que en las fiestas suelen poner cumbia –utilizando un grabador- y luego, aquellos que lo desean, cantan con caja y quena. Sin embargo, advierte que a ella, desde que llegó al pueblo cabecera, le gusta más bailar cumbia que cantar coplas.

Difusión de la cumbia

Lo dicho permite advertir que, si bien es poco común que alguien diga que la cumbia es música de Iruya –como sí ocurre con otras expresiones-, ella ocupa un lugar importante en el panorama musical local. Según Camila, “Ahora aquí ya todo es cumbia nomás, ya poco lo de la caja, lo de la quena. Ya están modernizando ya también los chicos”. Muchísima gente escucha este género, ya sea en la radio, en casetes y CDs, o en los bailes. Al decir de Román, “...pega muchísimo en todos los jóvenes, sobre todo. Los bailes que se hacen aquí, pura y exclusivamente con eso lo hacen”.

En los últimos años han surgido en Iruya algunos conjuntos de cumbia⁹⁹ -que acostumbran ser contratados para tocar en festivales, cumpleaños y bailes. Sobre este hecho se apoyan aquellos que señalan que ahora ella es también música local. Román ha enfatizado en numerosas oportunidades la importancia de que los chicos se dediquen a esta práctica musical –de igual modo que los conjuntos locales que ejecutan otros tipos de música- porque, observa, ayuda a que, en lugar de juntarse a beber sin tener otra cosa que hacer, tengan una ocupación. Al mismo tiempo, en bailes locales se los puede contratar a ellos en vez de llevar gente de afuera: “...lo lindo es que, bueno se dedican a música, y ya ocupan su tiempo en practicar y todo eso, ¿no? De todos modos, antes traíamos para hacer los bailes a gente de Humahuaca o de Jujuy [...] Y ahora están afrontando ellos”. Vale aclarar que, si bien estos conjuntos parecen centrarse fundamentalmente en la cumbia, agregan también otros géneros. Al decir de Marcelo, “Hacemos cumbia, cuarteto, huaynos... no sé si oíste huaynos [...] Huaynos, sayas, chamamé, y alguno romántico por ahí”. De todos modos, aclara, “Lo que más me gusta de lo que hacen... la cumbia; la cumbia la llevo en el corazón [...] Y algunos románticos también, latinos”. Explica que, además del gusto personal, ejecutan este repertorio, “Porque la gente aquí en Iruya es la única música que escucha. Entonces con nosotros si hacemos otra música, tendríamos que tocar para nosotros e irnos a grabar directamente para que salga afuera [...] en cambio aquí para que bailen ellos, para que se diviertan ellos. Y ahí tenés un poco de ganancia también”. Por el contrario, no se considera que esta música sea para los turistas –como es el caso de la música “tradicional” local. Dicen Marcelo y Claudio: “Claro, no, lo que pasa es que nosotros nos encantaría tocar para ellos, nosotros no sabemos... hay gente, o sea... que viene porteña, que quizás no le gusta”, “No escucha eso”, “Claro, están más o sea música... no sé, música porteña; entonces no nos animamos a decirle, a ofrecerle” –la música porteña sería, explican, folclore, tango, música clásica.

Críticas a la cumbia

A pesar de su difusión, hay gente a la que no le gusta. Los cuestionamientos a este género aluden con frecuencia a los mensajes de sus letras, como lo demuestra la opinión de Sebastián: “...no me gusta [...] porque... a veces tienen unas palabras muy feas...”. En el mismo sentido, Nadia observa que “Lo grave es que ahí hay muy guarangas, hay letras que son muy zarpadas”. Al mismo tiempo, se critican los valores que estas expresiones promueven; dice Rodrigo que “...la gente prefiere más lo viejo, [...] son canciones así que cantaban más al amor, y ahora no, es como que la mujer la desvalorizan, [...] hay gente que le gusta, por ahí todos dicen ‘poné Damas Gratis’. [...] yo pienso que las mujeres no las valoran [...] por ahí lo pongo un ratito así cortito, porque por ahí piensa una cosa y la gente

⁹⁹ Como “La Nueva generación”, “La Banda Joven” y “Carisma”.

interpreta otra cosa". No obstante, se hace referencia también a otros temas entre los mensajes de la cumbia. Dicen Tania, Macarena y Susana que las letras de las canciones hablan "De amor...", "Algunas de tristeza, de engaño, de todo". Explica asimismo Mariana que "...hablan de todo; hay un casete que han sacado, mi hermano que se compró, dice que es 'Escombro 6', 'Escombro 7'. Dice, creo que dice, empieza con no sé qué y habla de cómo está el país, dice... creo que dice 'Caballo, se quedó con todo lo que quedó en la Argentina', así cantan cumbia. Y todo eso cantan. [...] Hay un casete que sólo cantan del país, y son cumbias para bailar".

Se cuestiona a la cumbia además por estar asociada con la ingesta de alcohol. Al decir de Román, "...creo que es una música alegre que... si no estaría por ahí complementada con otra cosa como es el alcohol, sería bueno, ¿no? [...] creo que lo malo aquí es decir, por ahí el excederse con las bebidas y todo eso, ¿no? Pero después, creo que... que es buena [...] música, ¿no?"¹⁰⁰ Martín, por su parte, la critica como una expresión falta de raíces y explica que "...no está mal, digamos, cada uno hace lo que siente, pero la cumbia no pertenece a ningún lado. No es que uno que esté discriminar, o no le guste, no pertenece a ningún lado y no... [...] es cháchara, está todo bárbaro, pero nada más. En cambio lo nuestro es una cultura que... con una música que está muy arraigada por el tema de la Pachamama..." Destaca sin embargo su diferencia con "La verdadera cumbia de Colombia [...] la verdadera cumbia es una cumbia ritual, que es parecida a la nuestra, a las coplas" (Martín).

Las instituciones

Se objeta esporádicamente la amplia difusión que tiene la cumbia en desmedro de prácticas "tradicionales" –especialmente las copleadas, cajeadas y queneadas. Una gran cantidad de gente, sin embargo, valora –o no critica- su presencia, siempre y cuando las expresiones consideradas locales no sean dejadas de lado. Ésta suele ser la postura de las instituciones; dice Leonardo que no está en desacuerdo con la repercusión de la cumbia, "...depende también de las comunidades, si conservan su cultura, no se los priva de que entren cosas, pero no hasta que los perjudique". La posición de la escuela parece relativamente similar, aunque por lo general no se enseña esta música; de todas maneras, como ya he señalado, el modo y material de trabajo depende en parte de la opinión de cada maestro. Relata Román que, teniendo en cuenta que a los chicos les gustaba tanto la cumbia, él les daba como tarea buscar las melodías de canciones con la flauta dulce. Cuenta también que hace un tiempo los maestros preparaban veladas para diferentes eventos –día del estudiante, etc.- en que hubiera representaciones, dramatizaciones y

¹⁰⁰ Se ve entonces que, como muchos, Román no considera que deba haber necesariamente una relación entre la cumbia y el alcohol. Como comenté más arriba, él opina que la misma creación de grupos locales –entre ellos de cumbia- puede ayudar a que algunos jóvenes se dediquen a la música en lugar de, al no tener mucho que hacer, volcarse más a la bebida.

música como la cumbia, entre otras. Después los chicos empezaron a prepararlas solos, "...con la dificultad de que ahí teníamos muchísima cumbia. Todo era cumbia". Entonces trataron de hacer proyectos donde se priorizara "...lo nuestro, lo autóctono, o por ahí también lo folclórico, ¿no? Así que ahí tratamos de equilibrar un poquito. [...] La escuela está tratando de recuperar, revalorizar nuestra cultura", un año con las fiestas patronales, otro con comidas regionales, etc. Es decir que por lo general las instituciones aceptan la cumbia –de hecho a muchos de sus integrantes les atrae-, al tiempo que se ocupan de que no se dejen de lado otras manifestaciones. Esto demuestra que el gusto o el interés por las llamadas prácticas tradicionales no implica necesariamente que no guste o no se acepte la cumbia; muy por el contrario, es frecuente la convivencia de géneros considerados modernos con otros asociados a las tradiciones locales. Al decir de Camila, "A mí me gusta la cumbia y me gusta en mi tradición la copla".

La cumbia como expresión externa

Se dice que esta música viene de distintos lados: se menciona Colombia, Bolivia, Buenos Aires; se comenta que hay en Salta, Jujuy, "De todas partes viene" (Camila). Y como también han surgido grupos en Iruya, afirma Camila, "Ya ahora tenemos ya la cumbia de acá porque acá hay ya tres grupos". Comúnmente, sin embargo, se sostiene que no es propia del lugar y muchos destacan que ella ha generado un cambio musical en Iruya; es el caso de Melisa, quien afirma que "...lo único como le digo que ha cambiado en la cumbia, eso. Que han traído de otro lado. Después no". Esto también es señalado por aquellos que practican estas manifestaciones. Asevera Marcelo que "...ya la gente [...] ya no están mucho en la cultura, o sea las tradiciones... ya está más la cumbia, está cambiando, cambio más". Como ella no es considerada del lugar, no se convoca a los grupos locales de cumbia para algunos festivales, como explica Marcelo: "...pasa que a veces hacen los festivales... ¿Cómo decirte? folclóricos, exclusivamente folclóricos. Y entonces como nosotros somos gente de cumbia, no nos convocan. Directamente no... estamos de lado. Puede ser que nos convoquen para ponerle sonido, hacerle para ellos animación, prestarle los micrófonos. Para eso nada más. [...] Y por ahí puede ser que esté en general, un festival general de todo, que hay de todo, entonces ahí sí, estamos".

No siendo considerada música local, se afirma por lo general que no siempre hubo cumbia en Iruya –aunque hay quien ha dicho "La cumbia, y... siempre" (Rodrigo). Opinan Marcelo y Claudio que "...antes antes, cuando se estaba fundando el pueblo, que no escuchaban cumbia. Tenían otras costumbres [...] Cantar coplas, o sea". Entonces, tanto en el pueblo cabecera como en los del interior del Departamento, dice Melisa que "La cumbia debe ser que apareció más o menos en el 70 sería. Sí, porque antes no había cumbia". Explica también que "Es como que la gente todos se contagian. [...] Y todos hacen lo que

uno hace, hacen todos. [...] Todos los pueblos de acá en serio hacen eso". Las fechas varían¹⁰¹, aunque la mayoría señala que son recientes en relación con otros géneros. En opinión de Leonardo, "Bueno, [risa] acá se escucha mucho la cumbia, chacarera. Pero eso [...] Hace muy poco entraron. [...] Y la cumbia más o menos en el '85".

Posibles causas de su difusión

La razón del alcance que ha adquirido la cumbia, opina Martín, tiene que ver con que "...es lo más fácil, digamos, [...] la cumbia no te exige aprender a bailar, la cumbia vos bailás, punto, y nada más. [...] En cambio otras danzas como la zamba, la chacarera, ya tenés que saber bailar. Ese es el prejuicio que existe en las grandes ciudades donde vos tenés que saber bailar. En cambio la cumbia no, la cumbia vos agarrás, ponés un disco y bailás como querés. Y nadie te dice 'bailá así'; no, bailan... total libertad. Creo que ese es uno de los factores más importantes que tiene la cumbia". Pero destaca que esta difusión se debe especialmente a que la gente "...está transculturizada. Porque la han convencido que lo que nosotros hacemos aquí no es música. Lo que es música es la cumbia, guitarra eléctrica, o la guitarra criolla, eso es música. Aquí no, lo que vos tocás... acá hay erkencheros muy buenos, cantores muy buenos, cajeros [...] muy buenos, o mujeres que hacen caja. Pero como es como ir al baño hacer eso, entonces no es música eso. Eso es... nada, somos así... lo que es música es la cumbia. O cualquier otro... folclore, eso es música". Y el valorar lo que hay en Buenos Aires u otras ciudades, "Bueno, ese es el pensamiento de mucha gente, de muchos paisanos. Que eso nos lo han metido, digamos. A renegar de nuestra propia cultura, por eso de hecho existen las cumbias, y eso". Muchos relacionan esta divulgación con la presencia de grabadores, radios y televisión. A esto agregan algunos la cercanía de Bolivia. Malena, por ejemplo, piensa que "...más que nada entra primero por la cercanía que hay de la frontera, entonces viste que en la frontera [...] se vende toda la música esta. [...] Al estar cerca de Bolivia les gusta la saya y después acá en el norte, más la cumbia. [...] Y pienso que entró por ese lado, ¿no? [...] Acá en la frontera, Villazón y La Quiaca, están los puestos donde venden [...] la música esta en compact y en casete. [...] Así entró. Y después porque vienen al pueblo y ven lo que vende la televisión". En este sentido, considera que la repercusión que ha alcanzado este género se asocia con cuestiones mercantiles: "Y pienso que [...] es un mercado. O sea, no porque esté en contra, no... pienso que es un mercado. [...] me parece que el joven, como no tiene una difusión de otro ritmo más que el de la cumbia, y bueno, elige eso. [...] cuando se juntan en barra y escuchan eso, y eso es lo que conocen. [...] Más allá que ninguno puede llegar a decir bueno, me voy a poner a pensar en qué mensaje me da. Porque nadie les enseñó a escuchar los mensajes, ¿entendés?" Desde

¹⁰¹ En un trabajo acerca de la coreografía, la clasificación y la música de las danzas de adoración en homenaje al niño Jesús documentadas en Iruya, Irma Ruiz (1968) señala que en el pueblo la cumbia está aproximadamente desde 1964: "Los jóvenes de hoy están absorbidos por nuevas manifestaciones musicales; tal es el caso de la cumbia, que desde hace cuatro años se ha instalado en el pequeño pueblo" (1968: 7).

esta perspectiva, opina que “No hay una difusión [...] de educar en la música. No hay. Uno [...] lo hace porque le gusta y porque tiene la suerte de que alguien le haya infundido algo más. Pero me parece que eso faltaría, ¿no? Si no vas a una escuela de música, no aprendés otra cosa así significativa. De escuchar los mensajes, de escuchar ritmos distintos que tiene nuestro país, de escuchar que en la música se transmite toda la historia, la cultura de un pueblo [...] Y desgraciadamente mucho no se da, por ahí en la escuela se da”. Finalmente, se hace referencia también a que se fue introduciendo la cumbia en la región a través de personas que la traían de afuera, como se puede ver en el caso de Rodrigo: “...tengo unos tíos, ellos estaban en Buenos Aires, venían, traían grabadores, música, ponían un casete, era una fiesta, bailaba esa. Y así. Ya me imaginaba que cuando tenga plata me compro tal cosa, ¿ha visto?, entonces... así”.

La cumbia, entonces, considerada una expresión externa a Iruya, opuesta en parte a la música “tradicional”, ocupa en la actualidad un espacio importante en la vida musical local. Habiéndose difundido entre gran variedad de actores sociales a lo largo del Departamento –aunque con diferente intensidad y gran variedad de respuestas entre ellos-, se la asocia frecuentemente con la juventud y con el mundo moderno.

5.2 “Música bolichera”, “románticos”, “música latina”, “música internacional”

¡Todos saben de Rebeldé Way!

Macarena, Tania y Susana

Los que dan el título a esta sección son algunos de los términos que utilizan muchos iruyanos para referirse a lo que podríamos incluir dentro de la música *pop*. En los bailes populares se escuchan algunas de estas expresiones -entre las cuales se incluye a veces al folclore ejecutado por músicos de moda. Ellas, al igual que la cumbia, suelen ser consideradas externas a Iruya y estar asociadas al mundo moderno; es menester aclarar que me dedicaré muy brevemente a estas manifestaciones musicales y me centraré fundamentalmente en la cumbia debido al lugar principal que ocupa tanto en los discursos como en lo que se escucha.

Algunas definiciones

Muchas de estas expresiones musicales son mencionadas por niños, jóvenes y -en menor medida- adultos entre sus gustos. Aluden por lo general a grupos promocionados en la televisión y la radio. Las definiciones no son claras y varían entre los diferentes individuos; sin embargo no parece haber discordancia en la consideración de estas músicas como provenientes de regiones externas a Iruya.

Explican Leandro y Mateo que “Música bolichera son así, que cantan en inglés”. Y lo que les gusta de ella es “Un poco la música así, bien movida, ¿no?”, aunque “No me gusta tanto como la cumbia”. Sebastián, a quien no le gusta la cumbia pero sí la “bolichera”, se refiere a ella como “...algún tema de Enrique Iglesias, [...] Cristian Castro, algo así”. En ciertas oportunidades ella parece superponerse con lo que se denomina “música romántica” –canciones que hablan de amor-; opuesto a esto, dice Carlos que la música “bolichera” no es lo mismo que “música internacional” ni “romántica”, y la define como “...el tema de boliches, esa música así media tecno, [...] bolichera. [Aunque] Ahora hoy día en el boliche todo el mundo te pone cumbia. En todo boliche ponen cumbia”. Otros, sin embargo, sostienen que “bolicheros” es lo mismo que “internacional”. Entre la “música internacional” se menciona por ejemplo a Michael Jackson, Chayanne, y explica Nadia que “Internacional es la música fuera de... fuera de esto”. Pero si bien las sayas son de fuera de Iruya -y de Argentina-, no se las considera “música internacional” sino autóctona de Bolivia; porque con “internacional”, explica, se piensa más en otro tipo de expresiones, como las canciones interpretadas por Enrique Iglesias o Luis Miguel –músicos que otros caracterizan como “románticos” o “latinos”. Además, agrega que “Música en inglés también pasa a ser internacional, pero depende de qué” –se piensa fundamentalmente, especifica, en solistas. Con respecto a la música llamada “romántica”, dice Nadia, “La romántica bueno, para mí es eso [...] que no lo podés bailar demasiado divertido, tampoco podés... las letras en general son buenas”. Afirman también Victoria, Miranda y Emiliano que en los bailes prefieren cumbia, “Algo movido”, “algo que sea muy... no romántico [risas]”, porque “Si no, se aburre”. Explica por su parte Rodrigo que “La romántica es más lenta, Cheyenne, Alejandro Sanz, todo eso”, a diferencia de la “bolichera”, que “...es tipo sá sá sá...”

Difusión de estas expresiones musicales

Se menciona la presencia de estas expresiones tanto en el pueblo como -tal vez en menor medida- en el interior. Esta música está fuertemente asociada a los medios de comunicación –radio, televisión- además de ser adquirida por la gente en casetes y CDs. En ocasiones, algunos de los conjuntos que se han formado en Iruya –particularmente los de cumbia- interpretan canciones de “música romántica” y “latina”. Se dice a veces que los chicos y jóvenes prefieren estas músicas en lugar de las “tradicionales” -aunque este tipo de discursos se refieren a ellas con menor frecuencia que a la cumbia. Señala Malena que en muchos festivales los maestros buscan incentivar a los chicos a cantar coplas porque “Si no, por ahí solitos no se animan. [...] hoy por hoy, si tienen que preparar un número artístico, te vienen preparando un número de ‘Bandana’ [...] ¿Entendés? O sea si es porque ellos eligen... no todos preparan coplas. Por ahí los más chiquitos eso, los más chicos; pero a partir de 4°, 5° año ya te dicen ‘preparen un número artístico’, ya se tienden a preparar esa

clase de número, ¿ves? El baile común de hoy [...] bueno, eso preparan. [...] Pienso que porque ven en la televisión”. No es poco común que se mencione música conocida a través de la televisión –hablan de “Bandana”, “Katraska”, “Rebelde Way”-; como dicen Macarena, Tania y Susana: “¡Todos saben de Rebelde Way!”

Capítulo V

OTRO DISCURSO ACERCA DE LA MÚSICA EN LA FIESTA DEL ROSARIO

He afirmado que considero la Fiesta del Rosario como una *performance* cultural que, entre otras cosas, genera procesos de comunalización, interpelando a los participantes como parte de ciertos colectivos. Esto ocurre parcialmente por medio de la experiencia musical; la Fiesta interpela a los iruyanos como tales, procurándoles, con los distintos elementos musicales que la conforman, determinadas características para constituir su identidad. Entre dichas características se puede incluir el ser tradicionales, modernos, argentinos, salteños, devotos, indígenas, norteños, etc. Lo dicho se apoya en la idea de que las manifestaciones musicales que tienen lugar en esta festividad conllevan múltiples significados –como los que pudimos ver a través de los discursos presentados en el capítulo IV-, algunos de los cuales están entrelazados con determinadas posiciones sociales. La Fiesta, entonces, interpela a los sujetos desde discursos específicos –o cadenas de significados- que, en su conjunto –un conjunto por cierto heterogéneo-, conllevan una compleja noción de localidad, conformando el campo semántico que hace a la noción de “iruyano”. Se puede decir esto en principio porque, como vimos, esta festividad es considerada por una amplia mayoría de los actores sociales como un evento propio de su cultura –y tiene allí un lugar fundamental la noción de tradición. Por supuesto que no todos los actores sociales construyen de igual modo sus identidades; algunos responden positivamente a muchas de estas ofertas de interpelación, otros sólo a algunas. Al mismo tiempo, al ser los ejecutores del evento, ellos –en interrelación pero con variaciones individuales- crean y recrean dicho campo semántico.

Si la Fiesta está conformada, entre sus múltiples elementos, por discursos que constituyen una heterogénea concepción acerca de los iruyanos, es necesario, antes de adentrarnos en su conjunto, reflexionar acerca de los diferentes significados que se atribuye a las manifestaciones musicales.

1. Una interpretación particular de las expresiones musicales

Los discursos acerca de las expresiones musicales –así como aquellos que se refieren a la propia identidad- son variados y en ocasiones contradictorios -como a mi entender ocurre en todo espacio social. Intentando no simplificar la gran profusión de voces y comportamientos que se pueden encontrar en Iruya, expondré a continuación una interpretación desde mi propia perspectiva, es decir, mi propio discurso respecto al evento.

1.1 La adoración

La música de los *cachis*

He señalado el espacio primordial que ocupa la música de los *cachis* en la Fiesta¹⁰². Sus expresiones musicales y los instrumentos utilizados son señalados con frecuencia como parte de la particularidad de Iruya, de sus “tradiciones”, de su cultura. Parece haber un cierto consenso acerca de su vínculo con grupos prehispánicos de los que muchos se consideran –y son considerados por otros- descendientes. Es significativo el hecho de que estas manifestaciones no integren el programa escolar oficial pero sí se incluyan en ciertos proyectos llevados adelante por docentes que desean trabajar con las llamadas tradiciones locales –como las festividades. Se puede pensar, en este sentido, que estas últimas se desarrollan en el marco de procesos de particularización que se articulan con las concepciones locales acerca de su propio pasado. La música catalogada como local -coplas y melodías ejecutadas con caja, quena, corneta, erkencho- es claramente parte del conjunto de expresiones consideradas tradicionales de Iruya; este conjunto se conforma parcialmente de acuerdo al proyecto particularizador estatal. Y tanto en él como en la construcción local de sus tradiciones hay elementos que se incluyen y otros que se excluyen, ya que toda idea de tradición, así como toda identidad construida, es selectiva; toma unos elementos y deja fuera otros. Me permito sugerir que la noción de tradición local y aquella impulsada por el estado-nación en sus aspectos particularizadores, son mutuamente formativas. Con esto no estoy queriendo decir que haya aquí igualdad de fuerzas; es claro que no todos los agentes e instituciones tienen las mismas posibilidades de imponer sus significados. Sin embargo, aunque muchas de las identidades promovidas por el Estado parecen haber sido fuertemente exitosas, las experiencias locales, las vivencias cotidianas y los relatos sobre el pasado, ponen límites e inciden en los discursos hegemónicos.

Si estas prácticas están íntimamente vinculadas con la cultura de Iruya, con su singularidad, se puede decir que la participación en la adoración de los *cachis* –como ejecutantes y audiencia- construye a los sujetos como integrantes de un colectivo específico. Esto se debe a que al escuchar y formar parte de ese evento que es diferente a otros, con esa música característica del lugar, los iruyanos son interpelados como miembros de una comunidad particular, “tradicional”, un colectivo especial que no es igual a otros y que, para muchos, es indígena. Si bien la adoración se describe fundamentalmente como un acto de devoción a la Virgen, considero que lo dicho vale también para aquellos que no son católicos, principalmente por la relación de estas prácticas con rituales previos a la liturgia española. Asimismo, se interpela a los iruyanos como diferentes a los de afuera –turistas,

¹⁰² Si bien aquí me refiero específicamente al aspecto musical de las manifestaciones que forman parte de este evento, no está de más poner de relieve que es éste un recorte efectuado con fines analíticos, ya que la música es en realidad indisociable del conjunto de prácticas en las que está inserta.

antropólogos, residentes de otros grupos étnicos-, y a éstos como tales –es decir, como externos. Como resultado de estas prácticas, se produce inclusión y exclusión.

Es significativa también la presencia, durante la misma adoración y alternando con la música de los *cachis*, de otras expresiones musicales. Tal es el caso de las canciones patrióticas argentinas, la música de Vangelis y aquella propia de la Iglesia.

Himnos patrióticos

Vimos que los himnos se vinculan fuertemente con la noción de identidad nacional -y provincial, como el caso del himno a Güemes. Vimos también el sitio fundamental que ocupan en la enseñanza escolar. En mi opinión, la presencia de las canciones patrias en esta festividad –y en uno de sus momentos centrales- sugiere que los iruyanos, si bien particulares, si bien “tradicionales”, también forman parte de comunidades mayores, como la nación argentina y, dentro de ella, la provincia de Salta. Los himnos cumplen un rol central en el aspecto musical del proyecto homogeneizador del Estado. El escucharlos y cantarlos puede generar vivencias corporales y emocionales de pertenencia a estos colectivos. Su presencia en la Fiesta, entonces, estaría interpelando a los actores como argentinos¹⁰³ y salteños.

Vangelis

He comentado que la canción de este compositor fue introducida en la Fiesta en el año 2004. Relacionada por algunos actores con la participación de gente externa a Iruya y con el supuesto de que ésta se emocionaría al escucharla, dicha música no es en absoluto considerada local, ni es usual su presencia en el paisaje sonoro de Iruya¹⁰⁴. A mi entender, la música de Vangelis en plena adoración de los *cachis* interpela a la audiencia -especialmente a los turistas- como miembros de una comunidad mayor, transnacional, que tiene posibilidades de compartir experiencias emocionales a partir de un mismo evento a través del cual los iruyanos muestran orgullosos su cultura al mundo externo. Los participantes –ejecutantes y audiencia- son entonces interpelados como integrantes de colectivos mayores y desde músicas ajenas que pueden generar sentimientos compartidos más allá de lo local. La especificidad local se proyecta así al mundo externo, al tiempo que lo incluye en la esfera local¹⁰⁵. La inclusión de la música de Vangelis se relaciona con flujos

¹⁰³ Pero como señalan muchos autores, la inclusión en tanto nación puede estar confrontando los discursos hegemónicos. Nadia señaló en una ocasión que los porteños éramos menos argentinos que los nortehños porque descendíamos de extranjeros, aunque aceptaba que nos sintiéramos argentinos por haber nacido en el país.

¹⁰⁴ Es significativo, sin embargo, que al viajar a Iruya en el año 2005 pude escuchar fragmentos de la misma canción en una publicidad de la radio local.

¹⁰⁵ Es posible, de todas maneras, que esta música no sea incluida en el futuro –aunque sí lo fue en el año 2005.

culturales globales (Foster 1991) que exceden la inscripción del Estado y cuyo análisis no se desarrolla en esta investigación.

Música litúrgica

He señalado que los himnos católicos están presentes tanto en las misas, en las que son centrales, como en las procesiones y en la adoración frente a la iglesia. Desarrollaré algunos aspectos de la misma al referirme a las misas. Sólo quiero resaltar aquí que, si bien la música de los *cachis* y la música litúrgica están relativamente separadas, ellas por momentos se entremezclan. Se interpela de este modo a los iruyanos como católicos; y esta interpelación es indisociable de la noción de que existe un enlace profundo entre el catolicismo y "lo tradicional". A esta religión se la considera, entonces, como un fragmento de la cultura local –aunque no de todas sus manifestaciones y, como vimos, no desde todas las visiones.

Hay que notar también que sólo las expresiones musicales ya citadas son las que alternan durante la adoración con la música de los *cachis* –en lugar, por ejemplo, del folclore nacional, la música andina, las coplas o la cumbia. Dado que los espacios que ocupan las diversas manifestaciones musicales son significativos, es posible señalar que se propone al catolicismo y al "ser argentinos" como elementos fundamentales de la identidad iruyana, al estar tan entreverados con uno de los momentos centrales y más "tradicionales" de esta festividad¹⁰⁶. Cabe suponer también que la presencia de la música de Vangelis en esta ocasión musical es indisociable de la consideración que se otorga a la participación del turismo y de la idea de que éste prefiere los segmentos más "tradicionales" de la Fiesta; asimismo, parece aceptarse, aunque con cierto recelo, la presencia de aquellos que no son de Iruya pero, de un modo u otro, toman decisiones en el evento.

1.2 Las misas

La música litúrgica, que es por lo general la misma que se ejecuta en otras regiones, puede considerarse como parte de la homogeneización de una comunidad católica mayor. Por otro lado, el hecho de que se indique que en muchas ocasiones se hacen canciones utilizando géneros llamados folclóricos, andinos e incluso coplas, puede ser pensado en términos de una suerte de particularización de las comunidades a las que se evangeliza¹⁰⁷ - argentina, nortea, etc. El espacio central que ocupa la música litúrgica en este evento -que de por sí es actualmente de devoción católica-, nos demuestra la inserción de esta Iglesia

¹⁰⁶ Nuevamente hay que recordar que ésta es una suerte de "oferta de interpelación". Puede ser aceptada por algunos actores, no así por otros. Martín, por ejemplo, considera justamente que esta combinación es una muestra del avasallamiento que ha recibido su cultura por parte del Estado y la Iglesia.

¹⁰⁷ No me adentraré, de todos modos, en los procesos de difusión e inserción de las Iglesias en la comunidad.

en la construcción de lo que es considerado propio y tradicional de Iruya. Se constituye así a la comunidad local como fuertemente católica.

1.3 La serenata a la Virgen

Folclore

Vimos en el capítulo IV que es posible encontrar diferentes concepciones del folclore, las cuales permiten distinguir entre una acepción amplia y otra restringida. La inclusión o exclusión de la música andina y las coplas en el folclore nacional, puede estar revelando un interjuego entre homogeneización y particularización; zambas, chacareras, cuecas, gatos, entre otros géneros, son consideradas expresiones de la música nacional. Si bien la música andina y las coplas son en ocasiones admitidas dentro del folclore, ellas son con frecuencia ubicadas dentro de la música distintiva del norte por actores sociales e instituciones como la escuela y la Municipalidad –especialmente las coplas. Siendo entonces parte de la nación, ellas son particularizadas a ciertas regiones; en cambio, otras manifestaciones musicales que también provienen de grupos o lugares específicos, son desparticularizadas y expandidas a la nación en su conjunto.

He comentado que el folclore se asocia con la idea de tradición; por lo general este género en su acepción reducida es incluido dentro de las “tradiciones argentinas” -o específicamente las salteñas-, pero raramente se lo considera parte de las “tradiciones típicamente iruyananas”. En esta acepción, el folclore se vincula con el proyecto homogeneizador estatal. La presencia de esta música interpela a los individuos como argentinos y salteños. Al mismo tiempo, la relación que tienen estas expresiones con la escuela y el hecho de que la Serenata estuviera en el 2004 organizada por la Municipalidad en conexión con la Dirección de Cultura de Salta, se toman significativos si pensamos en la inscripción cultural del Estado a través de sus instituciones.

Música andina

La música norteña integra la acepción amplia del folclore y es excluida a veces de la restringida, implicando también una noción de tradición en relación con una región mayor que Iruya pero menor que Argentina –y en algunos casos con límites diferentes a los nacionales. Además, está emparentada, como su nombre lo indica, con la región andina, área con la que los iruyananos tienen una fuerte identificación. Vimos que se remarcan dentro de esta zona tanto similitudes como diferencias regionales. La música andina puede, asimismo, ser parcialmente considerada efecto del proyecto particularizador estatal, en que se acepta dentro de la nación cierta heterogeneidad –que incluye unas expresiones y deja de lado otras.

Coplas

Estas manifestaciones tienen una participación considerable en la Serenata. Me referiré a ellas más extensamente al hablar de las copleadas; sólo quiero subrayar dos cuestiones respecto a esta ocasión musical. Por un lado, desde la perspectiva estatal, las coplas parecen constituir un sector particularizado del folclore nacional –que no suele incluir otras expresiones consideradas pre-colombinas, por ejemplo los lamentos y demás melodías “ancestrales” como aquellas ejecutadas por los *cachis*. Por otro lado, dada la diferenciación de tonadas fácilmente identificables por los actores sociales locales, se distingue y asienta la pertenencia de los diversos copleros a cada zona particular. Es decir, en términos del estado-nación, se particulariza a las poblaciones del norte, percibiéndolas como un conjunto indistinto; en cambio, en términos locales, al tiempo que se reconocen las similitudes, las diferencias regionales están claramente demarcadas.

El acto de participar como ejecutante o audiencia de la Serenata a la Virgen –ocasión que no está “desde siempre” pero es actualmente un segmento importante de esta festividad-, puede estar inscribiendo en los sujetos un sentido de pertenencia, situándolos en procesos de comunalización en los que lo local es incluido en comunidades mayores, como el mundo andino y la nación. El conjunto de las expresiones que integran esta ocasión serían parte del folclore¹⁰⁸ -entendido en este caso en su acepción amplia-, incluyéndolo dentro de las “tradiciones” de Iruya y subrayando la pertenencia de los iruyanos a las mencionadas comunidades. Los iruyanos son así interpelados como salteños, norteños y argentinos.

1.4 Las copleadas

Me he referido a las reuniones en hogares y plazas para cantar coplas con caja y quena. Vimos que las copleadas no son parte de la organización oficial según es especificada en los folletos que anuncian las actividades. Vimos también que estos modos de celebrar y divertirse son señalados como algunas de las prácticas antiguas, tradicionales y características de Iruya; son prácticas que se realizan tal vez de modo más espontáneo y no parecen necesitar organización oficial¹⁰⁹ -quizás no se busque en ellas incluir al turismo. Esto significa que ellas se realizan para la propia diversión y no para ser presentadas a los de afuera. Las coplas aparecen como distintivas de la identidad iruyana –y norteña. Son

¹⁰⁸ Este mensaje de interpelación –que por supuesto no es siempre aceptado-, se basa en la noción de que en esta ocasión musical se ejecutan expresiones tradicionales locales. Lo dicho puede ser dimensionado en la queja de Martín, quien señala que en la Serenata no debe hacerse folclore por no ser éste música de Iruya y explica que dicha región no es “tierra de gauchos”.

¹⁰⁹ Presupongo que los actores sociales locales dan por sentado que estas prácticas se llevarán a cabo, dado que son parte de los modos “tradicionales” de festejar.

consideradas un segmento fundamental de su particularidad, de la cultura que proviene de sus ancestros –se habla con frecuencia de los indígenas-; y como tal, se pueden perder. La presencia de las copleadas, cajeadas, queneadas acentúa el carácter “tradicional” de la fiesta patronal, ya que en ella algunas personas celebran según las costumbres locales. De este modo, estas actividades interpelan a los actores sociales como integrantes de un colectivo tradicional que posee prácticas culturales específicas –las cuales provendrían de sus ancestros, sean ellos collas, ocloyas, extranjeros, etc. Las coplas, entonces, son fundamentales en la construcción local de sus tradiciones en conexión con los efectos particularizadores del estado-nación.

1.5 Los bailes populares

La cumbia

En contraste con la idea de tradición está aquella que habla de lo moderno, vinculado con las nociones de juventud y de lo externo a Iruya. Dichas nociones aparecen con frecuencia en los discursos en torno a la cumbia –y también cuando se habla de la música “bolichera”, “latina”, “romántica”, etc., aunque estas expresiones son mencionadas en menor medida. En raras ocasiones la cumbia se cruza con expresiones “tradicionales”; ambas están presentes en Iruya pero en espacios diferentes; ambas conviven –incluso dentro de los múltiples gustos de un mismo individuo- pero tienen lugares relativamente delimitados. Por un lado está aquello que hacían “los viejitos”, “los antiguos”, “nuestros antepasados”, “los indígenas”, etc. Por otro lado, lo que hacen “los jóvenes”, “la gente del pueblo”, en muchos casos asociado a cambios tecnológicos –luz, equipos de música, medios de comunicación, instrumentos electrónicos, etc. La cumbia –así como las otras expresiones recién mencionadas¹¹⁰- se encuentra en una situación particular en la Fiesta del Rosario; ella está presente, pero en espacios diferentes a los de las prácticas “tradicionales”¹¹¹. Como vimos, la cumbia está muy difundida. en Iruya, es utilizada por numerosas personas –fundamentalmente los jóvenes- para divertirse, y es una manera de reunir dinero, especialmente cuando hay mucha gente en el pueblo. No es extraño entonces que se incluyan en este evento bailes populares. Pero al no ser considerada tradicional y, por ende, no ser utilizada por los iruyanos para mostrarse hacia afuera, la cumbia está en espacios específicos –los bailes, la feria. A la vez, es de suponer que no es considerada pertinente como participante de la veneración a la Virgen debido al contenido de sus letras,

¹¹⁰ Si bien expresiones tales como la música “romántica”, “latina”, “internacional”, “bolichera”, etc., están también presentes en los bailes populares, me referiré principalmente a la cumbia en virtud del lugar central que tiene en los discursos y en la práctica.

¹¹¹ Aunque la feria es incluida dentro de las costumbres locales que provienen de mucho tiempo atrás, en ella no se excluye la presencia de expresiones musicales consideradas modernas –del mismo modo que la venta de productos artesanales y agrícola-ganaderos no excluye el que se comercialicen artículos industriales. De todas maneras, la feria constituye un espacio claramente delimitado de aquellos en los que se adora a la Virgen o se ejecuta música “tradicional”.

cuestionado con frecuencia. De esta manera, ella integra de forma oficial este evento –al ocupar un lugar importante en el modo de divertirse de gran cantidad de personas-, pero no de sus momentos religiosos y/o “tradicionales”. Se incluyen entonces expresiones consideradas modernas y externas en esta *performance* cultural que es definida como particular de Iruya; porque aunque integrantes de una comunidad “tradicional”, los iruyanos son también parte del mundo moderno. Estas expresiones musicales, entonces, estarían interpelando a los actores sociales –los mismos iruyanos que son interpelados como tradicionales- en tanto sujetos modernos que pertenecen también a otros colectivos –como el de la juventud. Se puede decir que estos colectivos están difundidos a lo largo del país –y más allá de él- y es posible arriesgar, asimismo, que ellos se relacionan con la pertenencia a sectores subalternos, populares, grupos subordinados entre los cuales la cumbia parece estar fuertemente difundida. La cumbia en los bailes populares, entonces, interpela a los mismos iruyanos como modernos, como integrantes del mundo externo y tal vez como pertenecientes a sectores populares argentinos.

2. Identidades en la Fiesta del Rosario

Expresada ya mi interpretación acerca de las diversas expresiones musicales que encontré en la Fiesta Patronal del Rosario, cabe ahora reflexionar sobre de esta *performance* cultural en su conjunto. He sugerido que en las diversas manifestaciones aparecen diferentes mensajes identitarios. Los actores sociales son interpelados como argentinos, iruyanos, católicos¹¹², devotos, descendientes de grupos indígenas, collas –y en menor medida ocloyas, quechuas y/o aymaras-, nortños, hombres o mujeres, jóvenes, niños, ancianos, adultos, modernos, integrantes de una comunidad tradicional, etc. Algunos de los sujetos se identifican con unos u otros de estos referentes. Presumo, entonces, que son éstas algunas de las ofertas de interpelación que circulan en este evento y, a través de la experiencia musical, los actores sociales las irían viviendo en forma corporal y emocional –aceptándolas, rechazándolas, resignificándolas, etc.

Así como la Fiesta forma parte de procesos de constitución de identidades, interpelando a los actores sociales por medio de las expresiones musicales, ella misma es

¹¹² Las alabanzas evangélicas están presentes durante la época de este evento pero no en la Fiesta en sí sino en sus lugares particulares: casas de evangelistas e iglesias evangélicas. Por supuesto, como ya comenté, muchos evangelistas participan de ella –como audiencia, en la feria, ayudando a otros. Pero si como instituciones estas Iglesias se apartan de lo considerado tradicional –aunque vimos que esta postura varía según los individuos- y de la adoración de los santos, es de suponer que por lo general quedan excluidos del evento, cuya primera función manifiesta es adorar a la patrona del pueblo. Ellos tampoco comparten las músicas que forman parte del mismo más que como audiencia –y algunos chicos en los bailes. Es más difícil entonces que la Fiesta y las músicas que la integran tengan mensajes de interpelación a los que los evangélicos respondan de forma positiva. Al mismo tiempo, en principio el evangelismo no está incluido en la noción de lo tradicional de Iruya.

construida desde nociones previamente conformadas. Esta afirmación se asienta en la idea de que los significados adjudicados tanto a las diversas expresiones musicales y posiciones sociales que acabamos de ver como a la Fiesta en su conjunto han sido configurados en el marco de procesos sociohistóricos específicos; estos significados no están fijos sino que, enmarcados en el dinamismo de la vida social, se encuentran en constante –aunque a veces imperceptible- movimiento. Lo dicho nos remite a la noción de Hall (1985) de “doble articulación”, que pone el acento en el hecho de que cualquier estructura resulta de prácticas previas, al tiempo que presenta tendencias que dan forma a aquellas que se irán produciendo. La Fiesta se ha ido constituyendo a partir de experiencias que le dieron el carácter que posee en la actualidad –y que sin duda no es estático. Al mismo tiempo, su estructura vigente exhibe líneas que configuran y en cierta medida delimitan los modos en que ella se recrea. Entre las múltiples dimensiones que la conforman tal como está estructurada hoy en día, está la noción de que ella es una parte fundamental de la cultura local; si esto es así, los elementos que la integran también lo son. De lo ante dicho se desprende que las manifestaciones que integran la Fiesta, revelan concepciones sobre los elementos que constituyen la singularidad local; y estas concepciones, al encarnarse en prácticas y discursos específicos, son parte del proceso de construcción de sus tradiciones. Las diversas expresiones, con los significados que acarrearán, son aquellas que los actores sociales eligen –dentro de ciertos límites-, para construir una festividad propia de la particularidad local. Es decir que los mismos la organizan ya teniendo nociones acerca de lo que puede o no puede integrar esta *performance*, lo que es de Iruya y lo que es de afuera, qué desean que sea de Iruya y qué no, etc. Al mismo tiempo, los discursos implicados en dichas expresiones contribuyen a constituir las nociones acerca de la Fiesta. De este modo, los iruyanos construyen sus tradiciones y con ellas sus identidades, dado que la percepción de lo que hay y de lo que está ausente se va inscribiendo en las personas, reforzando o modificando la autopercepción, su propia relación con la Fiesta y con la comunidad. Así, se reafirman y modifican las identidades; y como conjunto, se construye una comunidad.

3. La inscripción cultural del estado-nación y la interpretación del pasado

3.1 Respuestas a las ofertas de interpelación

La participación en esta festividad y particularmente en algunas de las ocasiones que la conforman, no implica necesariamente que los sujetos acepten todos los mensajes de interpelación que allí aparecen. Ellos pueden, desde sus múltiples identidades, responder o no a la propuesta de interpelación tanto de la Fiesta en su conjunto como de las distintas músicas que la conforman. Sin embargo, para compartir un evento que en algunos aspectos

los identifica –es decir, la Fiesta-, los actores sociales deben aceptar, negociar, o resignificar aquellos elementos que no lo hacen.

Considero que uno de los factores que explica la respuesta positiva o negativa de un actor social a estas ofertas de interpelación tiene que ver con el modo en que se ha inscripto culturalmente en cada uno el estado-nación y con la construcción local de sus tradiciones e identidades¹¹³. Históricamente, el Estado ha ido situando a los diferentes sujetos -a través de rutinas y rituales específicos- en determinadas posiciones sociales. Sus efectos homogeneizadores constituyen a los iruyanos como argentinos y salteños, incluyéndolos así en un colectivo nacional. Sus efectos particularizadores, que construyen en parte etnicidad, los han situado como grupos indígenas con características específicas. Al mismo tiempo, en íntima relación con esto, la construcción local de sus tradiciones, cultura e identidades, vinculada con sus interpretaciones –desde el presente- de un pasado significativo, les provee de diferentes herramientas para posicionarse ante las ofertas de identidad del estado-nación. Por un lado, como vimos en el primer capítulo, la construcción de identidades y tradiciones no puede ser entendida como mero invento, sino que se ancla en vivencias concretas. De ahí que la experiencia de desigualdad social y económica en relación con otras regiones del país, así como la autopercepción como parte de grupos sociales particulares y diferentes a otros, por ejemplo, cuestione el intento del Estado de homogeneizar la heterogeneidad interna. Por otro lado, la historia oficial puede entrar en contradicción con la circulación de otras alternativas, como aquellas surgidas de las experiencias de los actores sociales locales. Además, quienes se asumen como indígenas confrontan muchas de las imágenes dominantes acerca de ellos –aunque algunos no lo hacen y otros, en virtud de esos discursos, no se identifican como tales. Como dije en reiteradas ocasiones, en la construcción local de sus tradiciones, entre las cuales se incluye la Fiesta del Rosario, se conforma una variedad de identidades que aceptan, se contraponen o resignifican aquellas impulsadas por el estado-nación. Las prácticas, experiencias e identidades locales, entonces, ponen límites a los discursos dominantes. Asimismo, en ellas se apoyan los actores sociales para posicionarse ante las interpelaciones de las diversas expresiones musicales.

En lo que se refiere específicamente a la noción de tradición, deseo poner de relieve que, además de conformarse en –desigual- interacción con los discursos dominantes, ella toma forma también en relación con aquella de modernidad. “Tradición” implica una continuidad con el pasado y, al mismo tiempo, una ubicación específica: el espacio local. Aquí se centra específicamente en Iruya pero, según el sujeto y contexto de enunciación, se puede ir ampliando –hacia la región andina por ejemplo. En la idea de modernidad, por su parte, aparecen aspectos fuertemente asociados con aquello que es externo a Iruya y que,

¹¹³ Cabe destacar que –aunque es un tema que no se aborda en este trabajo- también han de ocupar un lugar importante en estos procesos la experiencia individual y la constitución subjetiva de cada actor social.

por lo general, se excluye de su pasado –fundamentalmente de la interpretación del pasado que ha ido delimitando la particularidad de su cultura. Es posible advertir en esta noción una circulación de elementos que trascienden fuertemente lo local –y al estado-nación- y entran en él.

Sintetizando, la respuesta a una interpelación se puede vincular con el modo en que se articulan (Hall 1985) las múltiples identidades construidas –asentadas entre otras cosas en la inscripción del Estado y en experiencias y nociones acerca de lo local y tradicional- y el espectro de significados que cruzan a una determinada música.

3.2 Significados de la música

Ahora bien, los mismos procesos que inscriben identidades en los actores sociales y explican parcialmente la respuesta a una oferta de interpelación, son algunos de los que proveen de significados a las expresiones musicales y a los eventos en los que ellas están inmersas. Considero entonces que los múltiples significados acerca de las diferentes músicas están constituidos en parte por categorías propugnadas por el estado-nación, otras construidas a nivel local y, aunque esto excede el presente trabajo, otras vinculadas con flujos culturales globales. Estas categorías no pueden ser vistas como claramente delimitadas; ellas se construyen mutuamente en el marco de una constante lucha por la conformación de sentidos. A su vez, al inscribirse la música corporal y emocionalmente en los sujetos por medio de prácticas definidas, se construyen identidades; porque el vivenciar dichas prácticas está en parte mediatizado por los discursos que acarrear las diferentes manifestaciones. Es decir que, en una suerte de mutuo condicionamiento, la experiencia musical refuerza y a la vez modifica las posiciones en las que están situados los actores sociales.

3.3 Músicas e identidades

Si se revelan en este evento los proyectos homogeneizadores y particularizadores del estado-nación, podemos ahora centrarnos en la noción de etnicidad que, como sostiene Alonso (1994), es contraparte del nacionalismo. El pensar en una identidad étnica en Iruya es una tarea compleja que corre el peligro de caer en el simplismo de reducir la multiplicidad de voces y experiencias. Sólo estableceré algunas líneas de reflexión al respecto. No puedo sostener que prevalezca allí una clara y delimitada noción de identidad étnica por sobre otras –aunque hay muchas referencias a los collas. La identidad étnica es un eje que se cruza de modo sumamente complejo con otros, es ambiguo, se sostiene y niega a la vez, dado que las adscripciones identitarias no son en absoluto sencillas ni los significados que se les adjudican son unívocos. Hay nociones acerca de lo que se considera ser iruyano –

estén o no claramente definidas en el discurso- y que se vislumbran en la práctica, en las aceptaciones, inclusiones o exclusiones de otros. Pero aunque hay algo que delimita la identificación en tanto iruyano, variando el contexto de acción, un sujeto puede posicionarse en función de alguno de los múltiples ejes que hacen a la constitución de su heterogénea identidad. Lo mismo ocurre con el aspecto musical; no parece haber allí necesariamente una unión en forma terminante entre un referente de identificación y una música, lo que recuerda la crítica de Seeger (1988) a la tendencia a presuponer una identificación estática entre un grupo social y una forma musical. Es posible advertir, entonces, que si bien están quienes defienden la producción y consumo de “música tradicional” mientras se definen como collas –y en ocasiones quechuas-, hay otras asociaciones. Algunos afirman ser collas y prefieren cumbia, otros optan por las coplas pero no se identifican como indígenas, etc.; la mayoría elige una u otra música y se auto-identifica de un modo u otro según el contexto. Sí creo haber encontrado una respuesta relativamente generalizada con respecto a qué prácticas se identifican con Iruya: el canto de coplas y la ejecución de cajas, cornetas, quenás, erkenchos. Ahora bien, la música que se suele asociar con Iruya no siempre es la que los sujetos sociales eligen para hacer o escuchar. Asimismo, no hay una delimitación tajante entre los diferentes géneros. Un joven, por ejemplo, podría consumir cumbia en una fiesta o en su casa, participar de una ronda de coplas en carnaval, ser *cachi* en la Fiesta del Rosario, cantar el himno en el colegio y una canción de Luis Miguel a una chica –claro que la amplitud de géneros y los gustos varían. Del mismo modo, podría querer identificarse como joven ante los mayores, como hombre frente a mujeres, como iruyano frente a un turista, como argentino frente a un extranjero o frente a otro argentino, etc.

He comentado ya que Brow (1990) se refiere a la noción de comunidad en términos de sentido de pertenencia. Lo recién señalado permite sostener que este sentido de pertenencia cambia según el contexto; es posible advertir una percepción de identidad compartida con respecto a cada Distrito, al Departamento de Iruya en su conjunto, a Salta, Argentina, al mundo andino, a grupos indígenas. Desde esta perspectiva, hablar de procesos de construcción identitaria requiere tener en cuenta que hay en los actores sociales sentidos de pertenencia que, variando de sujeto en sujeto, toman diferentes referentes según las circunstancias. Esto es fundamental también en lo que hace a los procesos de identificación con la música. Tanto la elección como la identificación con una u otra manifestación musical, como vimos, no sólo no excluye otras sino que cambia en función del contexto y del lugar en que se posiciona cada actor social en un momento específico. Asimismo, el fomento –interno o externo- de ciertas expresiones musicales es pasible de ser comprendido en términos de comunalización –nacional, local, de clase, edad, etc. Ésta implica tanto procesos de inclusión como de exclusión y, como vimos, las distintas

músicas generan, según las circunstancias en que se practican, diversos límites entre un “nosotros” y un “otros”.

4. Breve síntesis

Así como hay rutinas y rituales específicos por medio de los cuales el estado-nación se inscribe culturalmente en los sujetos, las prácticas locales también producen y reproducen identidades. La Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario puede ser concebida desde este lugar. Entre sus múltiples elementos, las expresiones musicales generan a través del hacer, escuchar, participar, una inmersión corporal y emocional que forma parte de este proceso de constitución identitaria. Si la música interpela a la gente situándola en ciertas posiciones sociales, se puede considerar que, entre otras cosas, tiene en Iruya un lugar importante el interjuego entre la inscripción cultural del Estado y construcción local de sus tradiciones e identidades –fuertemente vinculadas con la interpretación del pasado. Son éstos algunos de los procesos por medio de los cuales adquiere significado la música y el modo en que la gente se percibe a sí misma y a los demás. Creo haber dejado en claro que quienes participan de esta *performance* cultural no son sujetos pasivos; ellos –a partir de estructuras que vienen del pasado, de experiencias que viven en el presente- organizan, eligen, aceptan, crean. Así reconstituyen –con continuidades y cambios- eventos significativos para sus identidades; y de esta manera, se construyen, se modifican, se recrean identidades locales. Los actores sociales, inmersos en los diferentes momentos que conforman la Fiesta del Rosario, viven una identidad colectiva y viven múltiples identidades que incluyen a unos y excluyen a otros. Al participar de este evento, que es uno entre muchos procesos de comunalización, se inscriben en ellos –corporalmente, emocionalmente- diferentes ofertas de identidad. Se conforman así varios colectivos de identificación –de creyentes, de iruyanos, de argentinos, de indígenas, de jóvenes o modernos, de comunidad tradicional, etc. Y en el marco de estos procesos, se construye el campo semántico que da significado a la noción de “iruyano”, creando y recreando su cultura y sus identidades.

5. Comentarios finales

Para finalizar, quiero hacer unas pocas aclaraciones. Me ha resultado sumamente difícil hablar de inscripción cultural del estado-nación, con todo lo que esta noción implica, para referirme a lo que hacen y dicen los actores sociales concretos en sus contextos cotidianos. Si pienso en la escuela, por ejemplo, la concibo fundamentalmente como institución que, entre otras cosas, vehiculiza este proceso. Pero ya vimos que esto se da a

través de personas específicas. Y el conocer y escuchar a diferentes docentes –con algunos de los cuales tengo fuertes vínculos afectivos- me obliga a advertir que resulta un tanto deshumanizante el situarlos como sujetos que forman parte de los proyectos homogeneizadores y particularizadores del estado-nación. Muchos de ellos son críticos ante las ideas dominantes y tienen un compromiso con la comunidad, con los chicos, con lo que ellos eligen y hacen, francamente admirable. Espero haber podido reflejar algo de esto en la transcripción de las entrevistas, porque considero que si bien es valioso un análisis crítico, no se pueden oscurecer esfuerzos, a mi entender, tan sensibles, humanos, comprometidos y dignos de respeto. Y lo mismo en lo que se refiere a la multiplicidad de discursos y perspectivas de los actores sociales de la comunidad, que viven, hacen, deciden, crean. Deseo que esta mirada interpretativa que se refiere a las tradiciones como construcciones, como procesos creados y recreados por personas concretas, no genere la impresión de que ellas son menos valiosas, que tienen menos peso en la vida cotidiana, en la subjetividad de personas específicas. El juego de definir tradiciones, construir identidades y vivenciar discursos y comportamientos es básico para crear y experimentar nuestra existencia.

Es necesario también resaltar que la Fiesta del Rosario es uno de los muchos eventos cotidianos y extra cotidianos que tienen lugar en Iruya. Por ende, no se puede afirmar que lo que en esta ocasión específica ocupa un espacio central posea el mismo papel privilegiado en otros momentos. Tampoco se puede descartar a *priori*, como algo ajeno a Iruya, aquello que no se encuentra en un lugar substancial en esta festividad. Las coplas, por ejemplo, aparecen en este evento en la Serenata y en copleadas y cajeadas no oficiales en la organización –es decir que aun cuando son importantes, no ocupan el lugar medular. Sin embargo, ellas ejercen un rol más central en el carnaval y en los discursos acerca de la cultura de Iruya. La música de la adoración de los *cachis* es evidentemente central en la Fiesta del Rosario; no obstante, ella es casi exclusiva de dicho evento, aunque en ocasiones –con las mencionadas variaciones estacionales- se ejecuta en las festividades de otros/as patronos/as. La Iglesia y su música son aquí centrales; si bien una gran mayoría de la gente es religiosa, no todos son católicos e incluso en el caso de los que lo son, no todos los días se canta y escucha música litúrgica. El evangelismo y su música en principio quedan fuera de la mencionada festividad; sin embargo, una gran cantidad de iruyanos pertenece a alguna de estas Iglesias y canta y escucha sus alabanzas.

Deseo destacar, por último, que es posible hallar en la Fiesta, así como en los diferentes discursos acerca de las expresiones musicales, muchísimos más elementos, visiones y voces que los que yo pude y elegí tomar en mi análisis. La razón reside en que es ésta sólo una perspectiva entre otras, un modo de mirar con el que he abordado un

fenómeno que excede cualquier visión totalizadora. Y esta perspectiva se encuentra tan condicionada por mis propias experiencias, por las categorías inscriptas en mí –del estado-nación, de mi propia localidad, etc.–, como las de los actores sociales a los que me refiero. Sólo espero que ellos no sientan tergiversadas sus ideas acerca de sus prácticas y representaciones. He decidido incluir voces que rebasan el análisis y elementos que quedaron fuera de mi interpretación, porque las vivencias concretas de los actores sociales, sus perspectivas, la realidad –inasible en sí misma, a mi entender–, exceden cualquier discurso acerca de ellas. Prefiero evidenciar la incompletud de mi pensamiento y dejar abierto el camino a otros modos de interpretar. He intentado también que el lector pueda acercarse de alguna manera a las experiencias y voces –queridas, múltiples, complejas– con las que tuve y tengo la suerte de dialogar y conocer. Y lo hice desde el modo de percibir la realidad de una “actriz social” que, si bien afectivamente comprometida, es evidentemente externa a esta comunidad. Todos tenemos maneras de vivir, comprender y representar la realidad. Esta es una forma particular.

CONCLUSIONES

En esta tesis me propuse indagar acerca de la construcción de identidades colectivas a través de la actividad musical en un caso particular: la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario. Con este fin, busqué un marco conceptual que me permitiera tanto reflexionar acerca de la relación entre músicas e identidades en un plano general, como interpretar algunos de los elementos que conforman este evento específico. A partir del trabajo realizado, voy a retomar y sintetizar los dos aspectos salientes de la investigación:

- a) el potencial del marco teórico utilizado;
- b) la aplicación del mismo al caso estudiado.

a) Contraria a las ideas de que la actividad musical es algo superfluo y que las superestructuras artísticas son meros efectos de la determinación de infraestructuras sociales, esta tesis se inserta dentro de aquellas perspectivas que plantean que las expresiones artísticas, entre ellas la música, ocupan un lugar importante en la vida social colectiva e individual. Como bien propone Seeger, "...debemos abandonar la ilusión de que la música es un lenguaje puramente estético [...] Debemos examinar el uso de la música como un recurso social y una estrategia, en vez de aislarla del resto de la vida social" (1988: 6). Hemos visto que la música juega un papel relevante para los grupos sociales y puede ser abordada desde una perspectiva antropológica. Ella no sólo revela un mundo de prácticas y significados que permiten adentrarse en aspectos trascendentes de la vida social de los distintos grupos, sino que es también una herramienta que se utiliza para actuar en situaciones sociales. Asimismo, provista de múltiples y a veces contradictorios significados, cumple un rol activo en la constitución de identidades colectivas, y esto lo hace en dos sentidos. Por un lado, las manifestaciones musicales son canales por los cuales se inscriben en las personas modos de ser, hacer, percibirse a sí mismos y a los demás. Por otro lado, son espacios de confrontación de discursos hegemónicos. Como dice Frith, la música popular –y yo lo hago extensivo a la música en general-, posibilita "...poner en juego un sentido de identidad que podrá acomodarse o no al modo en que nos situemos respecto a otras fuerzas sociales. La música nos permite posicionarnos, pero también revela que nuestras circunstancias sociales no son inmutables [...] La música popular no es en sí misma ni revolucionaria ni reaccionaria. Es una poderosa fuente de emociones que, al estar socialmente codificadas, pueden contradecir también al 'sentido común'" (2001: 434). La música, entonces, al igual que el resto de las expresiones artísticas, permite experimentar, simbolizar, sentir, reflexionar, cuestionar e incidir en diferentes dimensiones de la vida social.

Retomando la discusión teórica planteada en el primer capítulo en cuanto al modo en que se construyen identidades por medio de la música, puedo afirmar ahora que el considerar a ésta última en su capacidad de interpelar a los actores sociales a través de sus múltiples significados nos provee de una mirada válida para interpretar estos procesos. Se ha sostenido que la teoría de la interpelación recurre en sus explicaciones a presupuestos de sometimiento de los sujetos a la dominación ideológica. Creo haber demostrado que la manera en que se articulan actores sociales y cadenas de significados da espacio no sólo para una gran variedad de respuestas –y no el mero sometimiento- sino también para que ellos, aunque en desigualdad de condiciones, sean agentes en el proceso de construcción de los campos semánticos y las cadenas ideológicas. Esto es así porque al aceptar, rechazar pero especialmente al cuestionar, confrontar o resignificar las expresiones musicales, los actores sociales contribuyen a constituir dichas cadenas ideológicas, incidiendo así en los campos semánticos en los que adquieren significación tanto las identidades como las manifestaciones musicales. Todos ellos han sido y son histórica y socialmente construidos, lo que implica que no están fijos; las cadenas ideológicas, entonces, constituyen un espacio de lucha social y de negociación por la conformación de sentidos.

Si a la perspectiva propuesta le agregamos aquella que articula la construcción de identidades con la inscripción cultural del estado-nación, en la que se establecen formas e imágenes de la vida social, las mencionadas cadenas de significados cobran un nuevo sentido. Como vimos, la regulación y constitución de identidades sociales por parte del Estado no opera en forma unilineal sino en desigual interjuego con las experiencias y concepciones de los actores sociales; se torna significativa en el caso aquí presentado la construcción local de sus tradiciones vinculada con la interpretación del pasado. Son estos procesos los que, entre otras cosas, establecen significados adjudicados tanto a las identidades como a las manifestaciones musicales y explican el modo en que se articula la música con las identidades construidas de los actores sociales. A través de la experiencia musical, se inscriben en ellos algunos de los referentes de identificación que integran las cadenas de significados de una determinada música; una parte de estos referentes es producto de las categorías impulsadas por el Estado y otra parte proviene de las experiencias y percepciones de los grupos subordinados. El concebir la capacidad de interpelación de la música situando a los actores sociales en determinados colectivos, permite incorporarla en el marco de proyectos de comunalización. El uso de este marco conceptual aplicado a un caso concreto ilustra algunos de los resultados posibles de esta manera de interpretar la realidad, lo que nos lleva al próximo punto.

b) La Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario es un evento que crea y recrea sentidos de pertenencia. Ellos no se refieren únicamente al ámbito local; los procesos de comunalización que tienen lugar en esta *performance* cultural se vinculan también con comunidades más amplias, siendo la nación una de ellas. Esto no sólo significa que en la Fiesta operan mecanismos que promueven diferentes sentidos de pertenencia, sino que la misma noción de comunidad local incluye la identificación con otras entidades –la nación, la región andina, grupos indígenas, el mundo moderno, etc.

El sentido de pertenencia está conformado por diferentes referentes de identificación, algunos de los cuales son producto de la inscripción cultural del Estado, que genera homogenización con la idea de nación y particularización con las de comunidad tradicional y etnicidad. Habría entonces un interjuego entre lo local, íntimamente vinculado con la noción de tradición –en conexión con el modo en que el pasado es interpretado desde el presente- y la pertenencia a entidades de identificación más extensas. Este proceso de comunalización se vehiculiza parcialmente a través de la interpelación de las diversas expresiones musicales que tienen lugar en esta festividad, debido a que las cadenas de significados históricamente construidas de la música están relacionadas con las de las categorías identitarias. El ejecutarlas o escucharlas, entonces, sitúa a los sujetos en ciertas posiciones que constituyen sus identidades, construyendo así algunas de las múltiples cadenas de significación que conforman el campo semántico de ser iruyano: los actores sociales son interpelados al mismo tiempo como católicos, tradicionales, argentinos, norteños, modernos, collas. Pero como ya dije reiteradas veces, las articulaciones de las cadenas de significados no están fijas y los sujetos no son –no somos- meros receptores pasivos; los iruyanos pueden aceptar, rechazar, confrontar o resignificar algunas de estas categorías identitarias.

Asimismo, esta *performance* es organizada y practicada por personas que toman decisiones, basándose en nociones de un pasado significativo construidas desde el presente; pero desde un pasado y un presente reales, conformados por experiencias concretas. Los actores sociales son fundamentalmente los agentes de la construcción de sus tradiciones. Ellos no intentan simplemente repetir el pasado –aun cuando eso fuera posible- sino también construir un presente y proyectar un futuro desde ciertos modos de ser y hacer. En este marco, contribuyen también a conformar las cadenas de significados tanto de las categorías identitarias como de las manifestaciones musicales, y construyen así el campo semántico que hace a la noción de “iruyano”. Sus posibilidades de agencia, sin embargo, están limitadas por múltiples procesos que se inscriben en sus subjetividades, dado que estos modos de percepción y comportamiento provienen en parte de las maneras en que la ideología –como aquella inscrita por el Estado- nos construye como sujetos. El énfasis en este interjuego entre agencia e inscripción ideológica me permite poner el acento

en una “doble articulación” entre estructura y práctica (Hall 1985); desde esta perspectiva, se da una relación de mutua incidencia en la que lo construido a la vez construye. Los modos de ser y hacer son prácticas y formas de percibir estructuradas, que no sólo determinan sino que ellas también son resultado de prácticas previas. Si bien partiendo de estructuras que están inscriptas en nuestras subjetividades, los actores sociales construimos, hacemos, elegimos; y desde allí también modificamos lo que ha sido estructurado por prácticas previas.

Sintetizando, podemos encontrar en Iruya diversas nociones de localidad, de la propia identidad en tanto iruyanos, que varían de un individuo a otro en función de sus historias, vivencias y formas de pensar –que no están en absoluto sobredeterminadas por las ideologías dominantes. Desde estas identidades, la gente actúa de diferentes maneras –siempre dentro de ciertos límites- ante las ofertas de interpelación de las distintas expresiones musicales. Como éstas conllevan también una pluralidad de significados, los actores sociales se pueden identificar con unos u otros de estos sentidos. Al mismo tiempo, la vivencia del ejecutar, escuchar, bailar o rechazar las diversas expresiones, es en sí misma una experiencia de identificación –ideológica, corporal, emocional- con los músicos, con la audiencia, con aquellos que de un modo u otro comparten dicha vivencia. Se construye así un sentido compartido de pertenencia, entre otras cosas, a determinados colectivos. Y en su conjunto, la participación en la Fiesta del Rosario podría estar construyendo –y reafirmando- un sentido compartido –y heterogéneo- de ser iruyano.

Líneas posibles de investigación

A partir de la experiencia de la presente investigación y de los aspectos recién discutidos, se abren diferentes caminos para futuras investigaciones. Los he agrupado en dos conjuntos; el primero se refiere a las líneas que pueden continuar y profundizar el análisis realizado en Iruya. El segundo se vincula con los campos de aplicación del marco teórico utilizado.

Dentro del primer conjunto aludido, deseo sugerir tres caminos a seguir –aunque son muchas más las posibilidades que se abren. Uno de ellos consiste en analizar la construcción de identidades a través de la música en otros eventos -cotidianos o extracotidianos- que tienen lugar en Iruya, para luego contrastar los resultados alcanzados con aquellos que encontré en la Fiesta del Rosario. Entre ellos se puede mencionar la celebración de eventos considerados tradicionales -carnaval, día de las almas, otros-, conmemoraciones propias de la liturgia nacionalista, católica o evangélica –esto último

constituiría un tema interesante a comparar con las identidades construidas en una festividad católica-, o las actividades de diferentes instituciones –escuela, municipalidad, etc.

Otra posibilidad es indagar, en la misma Fiesta –así como en otros eventos-, la incidencia de flujos culturales globales que exceden al estado-nación y, como vimos, entran en juego en esta festividad. El explorar cómo se articulan ciertas categorías que circulan por comunidades más amplias que las nacionales con las de los actores sociales locales y con aquellas propias del Estado, puede resultar de sumo valor para profundizar los significados de las cadenas ideológicas.

Finalmente, aunque la lista podría seguir, es posible ampliar el campo de manifestaciones a analizar en la Fiesta misma. La observación y discusión con mis interlocutores me permitió advertir la presencia de otras prácticas que excedían el objetivo de este trabajo. Era significativo, por ejemplo, el carácter teatral de la adoración de los *cachis*, carácter indisociable del aspecto ritual. Una línea sugerente para continuar esta investigación puede entonces consistir en examinar el modo en que diferentes dimensiones de esta festividad –como los aspectos rituales, teatrales y musicales- se articulan entre sí situando a los actores en determinadas posiciones sociales, contribuyendo a construir identidades colectivas.

Con respecto al segundo de los conjuntos mencionados, sostengo que el marco conceptual propuesto puede ser de utilidad para investigaciones futuras que busquen reflexionar sobre la construcción de identidades a través de la música en diversos eventos. Esto no sólo en lo que hace a *performances* culturales como la que he analizado aquí, sino también a otras prácticas que comprendan la actividad musical, tales como conciertos o recitales. Asimismo, sería interesante interpretar desde esta perspectiva los mensajes de interpelación que conlleva la música en contextos en los que ella no es central, tales como publicidades o propagandas políticas. Los objetos posibles de ser abordados desde esta perspectiva son, a mi entender, innumerables.

Finalmente, dentro de este segundo conjunto se abre otra línea posible de investigación, que consiste en indagar acerca de los procesos históricos que dieron origen a los sentidos que los actores sociales otorgan a las diversas manifestaciones musicales. Un abordaje de esta índole puede resultar de suma utilidad para desnaturalizar tanto juicios valorativos, como identificaciones entre manifestaciones musicales y grupos sociales que se presentan como inmutables.

BIBLIOGRAFÍA

- Alumnos de 5º año, 1ª división del Colegio secundario N° 57 de Iruya. S/F. *IRUYA PUEBLO. Tradición y esperanza*. Salta.
- Alumnos y profesores del Colegio Secundario N° 5058 de Iruya. 2004. *El Colediaro* (periódico escolar) Año III- Edición 6. Octubre. Salta.
- Alonso, Ana María. 1994. "The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity". *Annual Review of Anthropology* 23: 379-405.
- Briones, Claudia. 1994. "<<Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos>>: Usos del pasado e Invención de la Tradición". *Runa* 21: 99-129. Universidad de Buenos Aires.
- Brow, James. 1990. "Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past". *Anthropological Quarterly* 63(1): 1-6. (Traducción al español, cátedra de Etnolingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).
- Carta de Situación del Destacamento Policial de Iruya. 2000.
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and popular music studies". *Popular Music* 12/2: 123-138. Cambridge University Press.
- Corrigan, Philip y Derek Sayer. 1985. "Introduction", "Afterthoughts", en *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford, GB: Basil Blackwell.
- Dayan, Paula. 2003. *¿Soy un Colla chiquitito? Construcción de la memoria en Iruya (Salta)*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Finnegan, Ruth. 1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos* 15-16: 9-32. Madrid.
- Folletos acerca de la Fiesta del Rosario distribuidos en Iruya (años 1999, 2002, 2004).
- Foster, Robert. 1991. "Making National Cultures in the Global Ecumene". *Annual Review of Anthropology* 20: 235-260.
- Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (comp.), SlbE- Sociedad de etnomusicología. Editorial Trotta. Cap.16, 413-435.
- García, Miguel. 1996. "La etnografía de la *performance* en etnomusicología". Ponencia presentada en el *Primer Encuentro Juvenil de Musicología y Actividades Afines*, 20 al 22 de diciembre, Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.
- García, Miguel. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología. En prensa.
- Gourlay, Keneth. 1978. "Toward a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research". *Ethnomusicology* 22 (1): 1-35. (Traducción al español, cátedra de Introducción a una antropología de la música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

- Hall, Stuart. 1985. "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates". *Critical Studies in Mass Communication* 2 (2): 91-114.
- Karasik, Gabriela. 1994. "Introducción. Fronteras de sentido en el noroeste: identidades, poder y sociedad", en *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*. Karasik (comp.) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lomax, Alan. 1962. "Song structure and social structure". *Ethnology* 1 (4): 425- 451. (Traducción al español, cátedra de Introducción a una antropología de la música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).
- Morina, Jorge. 1997. "Articulación y subordinación de una población campesina. Un caso de análisis diacrónico en el Noroeste argentino" en *Poblaciones Argentinas. Estudios de demografía diferencial*. Otero, H. y G. Velázquez (Comp.) PROPIEP, Facultad de Ciencias Humanas- Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil, Argentina.
- Occhipinti, Laurie. 1999. "Desarrollo local en el Departamento de Iruya: Informe para la OCLADE". S/D.
- Pelinski, Ramón. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música", en *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. R. Pelinski (comp.) Madrid: Akal. Cap. 10, 163-175.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1988. *Folclore Musical de Salta*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1999. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Biblioteca de Cultura Popular (19). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Reboratti, Carlos. 1998. *El Alto Bermejo. Realidades y conflictos*. Buenos Aires: Editorial La Colmena.
- Restelli, Graciela. 2000. "Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y Puna jujeña". Ponencia presentada en la *XIV Conferencia Anual de la AAM*, 10 al 13 de agosto, Universidad Nacional de San Juan.
- Ruiz, Irma. 1968. 2º Informe del 5º mes de la beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en la especialidad "Expresiones folklóricas". Tema: "Los toque instrumentales amensurales de la Puna Jujeña. Su integración en la cultura usufructuaria".
- Ruiz, Irma y María Mendizábal (colab.) 1985. "Etnomusicología", en *Evolución de las ciencias en la República Argentina 1872-1972* (10) Antropología: 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- Ruiz Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Goyena. 1993. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura e Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Seeger, Anthony. 1988. "Desempenho Musical e Identidade: Problemas e Perspectivas". Ponencia presentada en las *IV Jornadas Argentinas de Musicología*, 24 al 27 de agosto. Buenos Aires.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones." *Transcultural Music Review* 2, <http://www2.uji-es/trans/>.

APÉNDICE

Expongo en esta sección una sucinta caracterización de aquellos interlocutores que han sido mencionados. Quiero enfatizar nuevamente que los nombres con los que aquí aparecen son ficticios y aclarar que las edades señaladas son cálculos aproximados. Es posible también que algunos aspectos de las descripciones se hayan modificado en el transcurso de los últimos tiempos -las entrevistas se realizaron entre octubre de 2002 y el mismo mes de 2004.

Alejandro (70) es un señor nacido en el Distrito de Capillas. Padre de una familia que me es muy cercana –entre otros de Santiago y Nadia-, trabaja para la Municipalidad en lo que en Iruya denominan “aguatero”. Lo conocí en el año 2000, cuando uno de sus hijos participó de un taller de tres meses que realicé con el grupo *Tiruyanas* en la escuela del pueblo cabecera; en esa ocasión fue uno de los padres que más interés mostró por el proyecto. Es un hombre muy agradable y reflexivo, y es un placer escucharlo en sus opiniones y experiencias.

Con **Ariadna (48)**, madre de una chica que participó del taller de *Tiruyanas* de los años 1999/2000, suelo charlar con frecuencia. Es muy alegre, cálida y conversadora, y estaba empleada en el momento de la entrevista en un local de artesanías de la Municipalidad. Nacida en el Distrito de San Isidro y criada en Iturbe –pueblo jujeño muy cercano a Iruya-, residió en diferentes lugares hasta que volvió a Iruya, en donde vive con su actual marido, sus hijos y su nietita. Perteneciente a una de las Iglesias Evangélicas, no critica por ello las llamadas tradiciones locales ni deja de identificarse con los collas.

Camila (29), alegre y muy bonita, nació en Las Higueras y vive en el pueblo de Iruya desde hace ya mucho tiempo. Hija de quien fue hace unos años senador e intendente de Iruya, establecimos una muy buena relación desde que, en el año 2000, compartimos las integrantes de *Tiruyanas* una casa perteneciente a la Municipalidad con ella, su marido y sus hermosos hijos, con los cuales disfrutamos de infinidad de juegos.

Candela (59) es una mujer muy amable a la que suelo visitar en cada viaje a Iruya en virtud de una relación de mucho afecto que establecimos con su hija cuando participó de los talleres del grupo *Tiruyanas* en 1999 y 2000. Proveniente de la comunidad de Vizcarra, reside desde hace tiempo en un sector del pueblo de Iruya denominado La Banda con sus hijos y nietos –aunque algunos de aquéllos pasan años o temporadas fuera de Iruya, trabajando en tabacaleras y plantaciones frutihortícolas. Vive actualmente de una pequeña huerta, la pensión de su marido fallecido hace años y, posiblemente, la ayuda de sus hijos. Desde hace aproximadamente nueve años integra una de las Iglesias Evangélicas de Iruya.

Carlos (30) es un agente de policía nacido en un paraje llamado Las Higueras. Había comenzado en principio a estudiar en Salta la carrera de Enfermería en Ciencias de la

Salud, pero por cuestiones económicas hizo un curso de capacitación para policía. Trabaja actualmente en Iruya, donde vive con su esposa e hijos desde hace unos años, luego de ejercer un tiempo su profesión en Salta. Es un hombre amable, accesible y muy abierto en su modo de pensar.

Cecilia (entre 40 y 50), hija de un italiano y una mujer jujeña, nació en Iruya. Es alegre y cálida, y tengo con ella una buena relación desde hace ya largo tiempo. Perteneciente a la Iglesia Católica, participa activamente de sus actividades –es catequista y presidenta del grupo “Legión de María”. Vive con su marido e hijos –una de las cuales es Tania-, trabaja como ordenanza del colegio secundario y, desde el año 2003, tiene un comedor.

A **Emiliano** (29) lo conocí en el año 2003, cuando se agregó a la entrevista que habíamos concertado, en la plaza de la iglesia, con Victoria y Miranda, de quienes se había hecho amigo recientemente. Nacido en Iruya, se crió en el Distrito de San Isidro y, al momento de la entrevista, vivía desde hacía tiempo en Buenos Aires –en Villa Soldati. Muy agradable y suelto, es un muchacho evangelista al que le gustan diferentes expresiones musicales.

Helena (30) es una de las encargadas de llevar adelante la Dirección de Cultura y Turismo, que depende del Municipio. Nacida en San Isidro, la conocí por ser prima de Martín y tuve la oportunidad de conversar más con ella en varias de mis visitas a Santiago, de quien es amiga. Es muy dulce y tranquila, canta coplas y bagualas y se refiere con entusiasmo a sus actividades en torno a la recuperación cultural en Iruya, aunque sostiene que le gusta más hacer visitas guiadas –a lo que se dedicaba con anterioridad.

José es uno de los párrocos locales, un cura joven, serio y amable; procedente de España, está en Iruya desde hace pocos años. Misionero claretiano que estudió teología en Granada con los padres jesuitas, otorga un lugar importante a la cultura local como parte de la evangelización.

Laura es una anciana a la que conocí sentada en la plaza de la iglesia cuando, tras manifestarle mi deseo de entrevistarla –y explicarle mi interés por la música de Iruya-, accedió tan sólo a hablarme de su religión. Es una mujer evangélica; procedente del Distrito de Chiyayoc, que critica muy duramente a la Iglesia Católica, el carnaval y las coplas por considerar que “Ellos son ciegos”. Habla mucho de la Biblia, de Dios, y vincula las prácticas que cuestiona con el diablo.

Leandro y Mateo son dos chicos que participaron del taller que llevamos a cabo con *Tiruyanas* cuando ellos estaban en 5° -1999- y 6° -2000- grado. Mateo, que nació en el Abra de Araguayoc, había también participado de talleres realizados allí en años anteriores. Leandro, nacido también en el interior del Departamento –en una comunidad llamada

Porongal-, es burlón y divertido. Ambos chicos, alegres y un poco tímidos, trabajaron con entusiasmo y mucha creatividad en las diferentes actividades propuestas.

Leonardo (28), concejal al momento de la entrevista, es el actual intendente de Iruya. Proveniente de Colanzulí, uno de los Distritos que recientemente recibieron los títulos de sus tierras en forma comunal como parte de la Comunidad Aborigen de Finca Santiago, integró el Consejo Colla de la misma; es posible que fuera allí donde comenzó su carrera política. Es un hombre tranquilo, que habla de forma pausada y clara y no duda en identificarse como colla.

Liliana es una maestra alegre y jovial que, al mismo tiempo que elabora proyectos y busca adquirir nuevas herramientas para enseñarles diferentes contenidos a sus alumnos, espera constantemente obtener su jubilación. La conozco desde 1997 cuando, en el primer viaje que realizamos con *Tiruyanas*, era maestra y directora de la escuela de Casa Grande, en la que llevamos a cabo nuestros primeros talleres. Cuando en el año 2003 trabajamos en la escuela de Colanzulí, aquella en la que en ese momento desempeñaba idénticos cargos, recibimos la misma cálida y maternal recepción de ese inolvidable primer viaje. Oriunda de Salta, donde realizó sus estudios, trabajó en diferentes regiones, como la ciudad de Salta, el Chaco salteño y, desde hace ya muchos años, el Departamento de Iruya.

Malena (44) y **Gaspar** (34), son una pareja de maestros de los que me hice muy amiga. Ella proviene de la provincia de Buenos Aires y trabaja desde hace mucho tiempo en Iruya. Fue docente primero en diferentes comunidades y luego en la escuela del pueblo hasta el año 2004, cuando se trasladó a Salta por problemas con gente de esta institución. Gaspar, nacido en Rosario de la Frontera, también ejerce su profesión desde hace años en el Distrito de Iruya –luego de haber estado en otras escuelas del interior. Ambos fomentaron desde un principio las actividades que llevamos a cabo con el grupo *Tiruyanas* y nos acompañaron y ayudaron siempre. Son una pareja católica, con un fuerte compromiso con su trabajo e interés por los chicos. He establecido con ellos y sus cuatro hermosas hijas una relación particularmente estrecha a lo largo del tiempo. Ellos me alojaron en su casa –como si estuviera en la mía propia- en los viajes realizados en los últimos años; de igual modo, me acompañaron en todo sentido e incentivaron mucho a lo largo de todo el proceso de elaboración de esta investigación.

Conocí a **Marcelo** (25) y **Claudio** (21), integrantes del conjunto de cumbia “La Banda Joven”, a través de Miranda, hermana de aquél. Además de músico, Marcelo –primera voz en “La Banda Joven”- trabaja en el hotel provincial de Iruya –había tenido antes empleos estacionales en tabacaleras y cosechas frutihortícolas. Claudio, quien se agregó a la entrevista un poco después, es el bajista del grupo. Son ambos muy accesibles y agradables. Ellos, como muchos otros jóvenes, me han hecho advertir que quienes optan en mayor medida por expresiones musicales consideradas modernas y externas a Iruya, no

niegan las llamadas prácticas tradicionales ni las adscripciones identitarias locales. De hecho tanto Marcelo como Claudio, a diferencia de otra gente, se autodefinen como collas.

Mari (47) es una de las primeras personas a las que conocí en Iruya y ha sido, desde un principio, muy cercana y querida por todo el grupo *Tiruyanas*. Dueña de un comedor que atiende junto con su marido e hijos –cuando éstos no están realizando sus estudios en Jujuy-, es una increíble cocinera y una mujer risueña, cálida y afectuosa. Nació en el Túnel –una zona que se encuentra llegando a Iruya- y vivió en diferentes lugares hasta que, alrededor de 1989, se instaló con su familia en el pueblo –a donde residían su madre, hermanos y sobrinos, entre ellos Santiago y Nadia- y abrió el comedor. Perteneciente a una de las Iglesias Evangélicas, le encanta cantar alabanzas –lo hace con una voz muy dulce- y habla con mucha pasión acerca de su religión; no obstante, ello no le impide relatar con entusiasmo las prácticas que realizaba antes de convertirse.

Mariana (15) nació en Salta –de madre iruyana y padre salteño- pero, aunque volvió luego a estudiar allí, vive en Iruya desde los dos años. Hermana menor de uno de los chicos que estaba en el taller de *Tiruyanas*, participó de algunas actividades realizadas en el año 2000, además de ser del grupo de chicas que nos visitaban y conversaban con nosotras asiduamente.

Martín (35) es un hombre al que conocí por casualidad en Buenos Aires por el año 2001, cuando lo escuché haciendo música en un bar cultural; tiempo después lo volví a ver en Iruya y me acerqué para conversar con él acerca del tema del presente estudio. Nacido en el pueblo de San Isidro, vivió un largo período en Buenos Aires, en donde se desempeñó como músico y actor. Fue allí, relata, donde comenzó a valorar nuevamente su propia cultura e identidad y desde hace unos años ha vuelto a residir en San Isidro –aunque viaja con frecuencia por motivos de trabajo-, donde ha creado una Casa de Cultura para trabajar con niños y ancianos. Es un hombre de mucho carácter, reflexivo y sumamente crítico de la posición hegemónica de la sociedad occidental; tiene un tipo de discurso que no he encontrado por lo general en otros iruyanos. Otorga un lugar fundamental a las raíces culturales y se opone fuertemente a lo que él denomina “transculturización” –relacionado con la colonización, con la desvalorización de la cultura precolombina, con la imposición de pautas de la sociedad dominante–, aunque no por ello deja de considerar relevante la existencia de cambios en las sociedades.

Melisa (55), nació en el Distrito de Colanzulí y atiende desde hace mucho tiempo, junto con su marido y su hijo, uno de los almacenes del pueblo. Es una mujer católica, que forma parte del grupo “Legión de María” de la Iglesia. Tengo con ella y su marido una relación amistosa desde mis primeros viajes a Iruya.

Miranda, nacida en Iruya, y **Victoria**, nacida en Jujuy pero que vive desde hace mucho en Iruya, participaron del taller realizado por *Tiruyanas* en el pueblo cabecera,

cuando estaban en 6° (1999) y 7° (2000) grado. Como con la mayoría de los chicos que formaron parte de ese proyecto, hemos mantenido una buena relación a lo largo de los años, cuando nos encontramos por las calles de Iruya y conversamos un poco cada vez que volvemos allí. Ambas estudian actualmente en el colegio secundario del pueblo.

A **Nadia** (30), de quien me hice amiga en los últimos viajes, la conocí a través de Santiago, su hermano. Trabaja en la salita infantil del pueblo y tiene un albergue con su familia. Nacida en Capillas, vivió gran parte de su vida en el Túnel, aunque estuvo residiendo en Córdoba y Buenos Aires. Vive actualmente con su padre, algunos hermanos y sus tres encantadoras hijas en la casa ubicada en el pueblo -que es la que funciona también como albergue-, aunque parte de su familia alterna con aquella que tienen en el Túnel, donde residen por lo general su madre y una hermana. Nadia es una mujer muy alegre, suelta y cálida con quien suelo pasar mucho tiempo.

Rodrigo (30) es el creador, dueño y encargado de la radio local. Aunque suele preferir cumbia y ciertos grupos de folclore, se interesa por incluir en la radio diferentes expresiones musicales. Agradable y jovial, es también uno de los que organizan la comparsa en la época del carnaval. Proveniente de Capillas, estudia además para ser docente, profesión que ejerce su esposa, una mujer muy dulce nacida en San Isidro. En los últimos tiempos se ha dedicado también a la política –se desempeña como concejal y en el año 2005 lanzó su candidatura para ser intendente de Iruya.

Román (38), perteneciente a una familia de peso en Iruya, integra el grupo de los *cachis* desde hace muchos años y, al mismo tiempo, participa activamente de la organización de la Fiesta del Rosario en su conjunto. Nacido en Iruya, en donde trabaja como docente, es un hombre con muchas inquietudes; forma parte de un grupo de música andina y ayuda e incentiva constantemente la formación y participación de conjuntos musicales entre niños y jóvenes. Su interés por el bienestar de los chicos –y de la comunidad en general-, trasciende su rol docente y lo lleva a ser sumamente crítico de la coyuntura política local y externa. Desde el año 2000, ocasión en la que con el grupo *Tiruyanas* recibimos mucha ayuda y apoyo tanto de Román como de su mujer para llevar adelante nuestros talleres, he establecido una relación estrecha con él y su familia.

Santiago (26) es un joven del que me hice muy amiga. Nacido en Capillas, vivió casi siempre en Iruya, aunque estuvo trabajando en distintos momentos en Buenos Aires. En Iruya se desempeñó como cocinero, también estuvo empleado en la cabina telefónica, abrió luego una heladería, más tarde una pizzería y estuvo hasta hace poco a cargo del bar de un hostel. Allí, además de ocuparse de la cocina, cantaba coplas con caja para los turistas –suele destacar la importancia del turismo para Iruya y en su propia vida. Si bien es particularmente activo y está constantemente emprendiendo proyectos, sus actividades

fundamentales se vinculan con la música y la cocina. Ha grabado varios casetes y CDs y canta coplas con caja tanto en festivales locales como fuera de Iruya.

Sebastián (18) participó de los primeros talleres que realizamos con *Tiruyanas* en 1997 y 1998 en el Distrito denominado Abra de Araguayoc –su paraje de procedencia. Hace unos años reside en Iruya a lo largo del ciclo lectivo para estudiar en el colegio secundario – que ya debe haber finalizado- y vive en el albergue estudiantil –preparado para chicos provenientes del interior. Es muy especial, agradable y cálido, particularmente afecto a la música y el teatro, y con un deseo fuerte y consciente de mantener y mostrar su cultura.

Silverio (70) nació en La Mesada y reside en el pueblo de Iruya desde hace aproximadamente 12 años. Se dedica a hacer “changas”, trabajos de talabartería y cajas, actividades que le proveen de un ingreso insuficiente para la manutención de su familia. Es un hombre amable, que habla con mucho entusiasmo de los festejos del carnaval –época en la que lo entrevisté-, de las copleadas y de lo que escucha en radio y casetes.

A **Tania** (14), **Macarena** (14) y **Susana** (17) las que conozco desde hace mucho tiempo. Las tres viven en el pueblo de Iruya, aunque Susana nació en Las Higueras. Si bien no habían participado de los talleres llevados a cabo en 6° y 7° en el año 2000 -por no estar en los grados con los que trabajábamos-, sí formaron parte de otras actividades realizadas. Al mismo tiempo, por estar largo tiempo residiendo allí, charlábamos con frecuencia – especialmente con Tania, que era una asidua visitante en nuestra habitación.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas