

Coplas y cumbia. Música y *performance* en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina)¹.

Karen Avenburg. (UBA- CONICET) (karenavenburg@hotmail.com)

Introducción

El objetivo de este trabajo consiste en reflexionar acerca de las prácticas musicales que tienen lugar en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina). Las mismas consisten fundamentalmente en las copleadas, las cuales toman diferentes características en el carnaval grande –de sábado a miércoles- y el carnaval chico –el sábado y el domingo siguientes. Además, está presente la cumbia en un baile que se realiza el sábado de carnaval chico. Se considera aquí a la música en tanto manifestación cultural que no sólo comprende estructuras de sonido sino también los modos en que la gente hace, percibe, se refiere y establece juicios estéticos sobre la música. La perspectiva adoptada, basada en los estudios de la *performance*, apunta a abordar la “puesta en escena” (Goffman 2006) y las interpretaciones de los actores sociales sobre las copleadas y el baile de cumbia en el contexto del carnaval. Se considera que dichas prácticas están vinculadas con experiencias actuales y pasadas atravesadas por la comunidad (Turner 1982, 1985) y, al mismo tiempo, contribuyen a moldear esas experiencias y crear otras nuevas. Quienes participan del carnaval, mediante expresiones tales como las coplas y la cumbia, dan sentido a dichas experiencias, articulando dinámicamente repetición y transformación (Schechner 2000).

Dado que las prácticas abordadas se vinculan con interpretaciones de las experiencias atravesadas por la comunidad, es pertinente comenzar el trabajo con un breve recorrido histórico-social de la región. El pueblo de Iruya es la cabecera del Departamento homónimo ubicado en la provincia de Salta (Argentina). Según los estudios realizados por Carlos Reboratti (1998), esta zona habría estado ocupada por los Ocloyas. Incorporada a la región del *Kollasuyu* del Imperio Incaico en el S. XV, en la actualidad la población, que presenta una creciente auto-adscripción a grupos indígenas, se identifica fundamentalmente como Kolla². A partir de la conquista europea en el S. XVI, la dominación española se organizó en torno a las encomiendas y las mercedes de tierras, formando fincas o haciendas. Éstas, en un

¹ Agradezco a Ana Spivak L’Hoste por su lectura crítica, y sus sugerentes y generosos comentarios. Estoy en deuda también con todos los iruyanos que me reciben con tanta calidez y hospitalidad, así como con aquellos que responden con paciencia a mis constantes preguntas y me permiten reflexionar junto con ellos.

² Unas pocas personas hacen referencia al grupo de los Ocloyas.

principio, basaban sus actividades en el trabajo servil de los encomendados y la obligación de trabajar a cambio del derecho a usar las tierras; posteriormente, pasaron a ser unidades rentísticas, transformando a los campesinos en arrendatarios. Pese a los cambios, dice Jorge Morina (1997), los pobladores de la región mantuvieron la base económica prehispánica hasta las primeras décadas del S. XIX. La misma consistía en actividades agrícolas y ganaderas de subsistencia a través de un sistema de producción comunitario. No obstante, la asimetría de la relación entre campesinos y terratenientes limitaba la autonomía de las comunidades, cuyas comunicaciones internas y relaciones comunitarias, además, se fueron perdiendo rompiendo. La profundización de dichos quiebres tuvo lugar en la primera mitad del S XX con la incorporación de esta zona al sistema de los ingenios azucareros, los cuales, mediante una amplia red de influencias, implantaron la circulación monetaria vía la introducción de nuevas mercaderías y la necesidad del trabajo en la zafra para pagar las deudas. Pese a que la población retornaba todos los años a sus hogares para realizar sus trabajos agrícolas, no podía ya, por estar en la zafra, completar el sistema de producción. Así, dice el autor, el sistema de subsistencia y organización comunitaria de esta región se fueron desestructurando en su relación desigual con la “sociedad central”.

1. El carnaval

El carnaval es una fiesta que se remonta a festividades agrícolas de la antigüedad, vinculadas desde la Edad Media con los días que precedían a la cuaresma (Bajtín 1994). Con la conquista de América en el S XV, el Carnaval se introdujo en el continente, articulándose con celebraciones prehispánicas. En la zona del Noroeste Argentino, se habrían realizado prácticas vinculadas al ciclo agrícola (Merlino y Rabey 1983), destinadas a homenajear, agradecer y pedir a la Pachamama.

En Iruya el carnaval se asocia con la diversión, con el acto de compartir y con la Pachamama –“nuestra madre, que es la Tierra, que nos da de comer” (Luciana)³. Al decir de Luciana, “generalmente nosotros relacionamos a la Pachamama con todo, y le damos de comer para el carnaval para que ella nos proteja, y sabe que es una fiesta alegre para nosotros y para ella también”. A veces se asocia al carnaval con el diablo. Algunas personas se refieren al diablo cristiano; otras, sin embargo, aclaran que no es como aquel, sino que es el Pujllay, “...el diablo del carnaval lo llaman, o sea que es alguien alegre, así. No así como el diablo del mal,

³ Los nombres de mis interlocutores son ficticios.

que llamamos nosotros (...) Y nosotros generalmente acá no relacionamos al carnaval con el diablo mismo, que el diablo va a estar ahí, un diablito; no. Sí se dice, o cuentan, o ya uno sabe por cuentos de los abuelos y todo eso, que para el tiempo de carnaval es cuando dios le da soltura al diablo. Pero de ahí a que nosotros lo festejemos como un diablo, no” (Luciana). El carnaval de Iruya comienza el sábado anterior a las fechas oficiales de esta celebración -lunes y martes de carnaval. Tiene lugar entonces una serie de actividades que se suceden desde ese día hasta el domingo de la semana siguiente. Las mismas se dividen entre el carnaval grande – de sábado a miércoles- y el chico –sábado y domingo. En el primero, las actividades consisten, fundamentalmente, en el desentierro del carnaval⁴, la yerra y señalada de animales⁵, los almuerzos y las copleadas⁶; en el segundo, se realiza un “baile popular”, sale a coplear la comparsa y se entierra el carnaval⁷. En el presente estudio, me centraré específicamente en las copleadas realizadas en casas y corrales –durante el carnaval grande-, las coplas cantadas por la comparsa, y la cumbia ejecutada en el baile popular –estas últimas en carnaval chico.

Se aborda aquí al carnaval como *performance*, una serie de actividades que se recrean partiendo de un “original autorizado” (Schechner 2000) –un conjunto de ideas acerca de “cómo es”, “cómo fue” y/o “cómo debe ser”. Como explica Jennifer Saunders (1999), son creaciones nuevas que, a la vez, poseen reglas y regularidades; estos eventos son elaborados en un sistema cultural y social específico y, al mismo tiempo, alteran dicho sistema. Richard Schechner (2000) define a las *performances* como “...actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que yo llamo ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum” (2000: 13). El autor entiende por “conducta restaurada” una secuencia organizada de acciones a partir de las cuales los actores guían sus conductas. Éstos pueden recordar, recuperar, manipular, transmitir, inventar, transformar, etc., estas guías de conducta;

⁴ El desentierro o sacada del carnaval consiste en hacer un pozo -la *bocatierra*- y darle de comer y beber a la Pachamama agradeciéndole por lo que brindó, y pidiéndole por la multiplicación de la hacienda, el bienestar de los dueños de casa y el resto de la comunidad, y el buen desarrollo del carnaval.

⁵ La yerra consiste en marcar a los animales con hierro caliente. En la señalada se hacen tajos en las orejitas y por lo general se las adorna con lana. En diferentes cantidades y variedad, de acuerdo con la familia que invite a sus corrales, suele haber vacas, burros, llamas, ovejas, caballos y toros –que a veces son capados, es decir, castrados.

⁶ También se las llama “cantada” o “cajeada”.

⁷ El entierro se realiza en un espacio al aire libre junto a una quebrada. Allí, tras decir una oración, se echa vino y gaseosa, se tira parte de los disfraces y se sacuden las serpentinas y el talco. Algunas personas dicen que se entierra al diablo, pero otras no. Esto se vincula con las diferencias entre quienes se refieren al carnaval como el momento en que se suelta el diablo, y quienes no lo hacen.

lo hacen en función de *performances* previas que moldean la imagen del original, del contexto inmediato o sociohistórico más amplio, de la interpretación del “original autorizado”, etc. Por ello, las *performances* son siempre dinámicas.

2. *Performances* musicales

2.1 Las copleadas

Las coplas han sido abordadas desde la musicología dentro de la familia genérica denominada baguala (Vega 1965, Aretz 1952, Cámara de Landa 2001) como parte del cancionero tritónico del NOA. La misma se caracteriza usualmente por el uso de tres sonidos que coinciden con la tríada mayor y de estructuras literarias -tales como la cuarteta octosilábica- de origen español. No obstante, se pueden encontrar en ocasiones otras organizaciones de alturas y, además de la lengua castellana, algunos versos en quechua (Cámara de Landa 2001). Por lo general las coplas y bagualas son acompañadas por la caja. Los iruyanos suelen considerar a las coplas como expresiones musicales propias de esta región, de su cultura y de sus tradiciones (Avenburg 2008). Muchos le atribuyen un origen precolombino, pero señalan que las melodías “ancestrales” se habrían modificado al articularse con la música española. Estas perspectivas coinciden con la de los musicólogos recién citados; Cámara de Landa, por ejemplo, observa que “La supervivencia actual en esta área andina de ejemplares de canto trifónico sin texto, basados en formas abiertas y asimétricas de tipo improvisatorio, así como la existencia de aerófonos de soplo naturales, alimentan la teoría de un origen americano prehispánico del mismo” (2001: 26). En cambio, afirma el autor, la poesía de estas expresiones sí presenta estructuras procedentes de la poesía española.

Estas manifestaciones están presentes de manera relativamente similar en el carnaval grande y en el chico. A lo largo del primero, se realiza una serie de cajeadas –canto de coplas con caja- en diferentes casas, cuyos dueños van invitando –de forma previamente pautada- al mediodía, tarde y/o noche. Según el momento del día, los anfitriones suelen invitar con alguna comida. En el segundo, el domingo por la tarde, los “disfrazados”⁸ van por la calle, seguidos por una multitud, tocando la puerta de las casas y entrando a cantar coplas con caja⁹ allí donde los

⁸ Me referiré a los disfrazados en el apartado dedicado al baile popular.

⁹ Ocasionalmente las coplas se intercalan con música andina ejecutada con acordeón y timbales. Esto no sucede todos los años sino cuando hay un acordeonista. En palabras de Guido –ejecutante de este instrumento-, “El acordeón lo hacemos cuando tenemos, si no, es copla pura. En realidad yo me imagino que antaño era copla pura”. Las expresiones, en estas ocasiones, suelen incluir música andina –carnavalitos, huaynos- y algo de cumbia. Estas prácticas musicales no serán abordadas en el presente trabajo.

invitan a beber -cerveza, vino, vino con gaseosa, gaseosa, licor, chicha. Como en muchos otros eventos, en el carnaval de Iruya las coplas se cantan en ronda, acompañados siempre por una o varias cajas y, a veces, por la anata o el erkencho. La gente canta en conjunto, uno al lado de otro, de cara al centro de la ronda, sueltos o tomados de la mano y, a veces, abrazados. Giran en sentido contrario a las agujas del reloj al ritmo de la caja. El o los cajeros suelen pararse en el centro de la ronda –al igual que el anatero y el erkenchero, cuando los hay. Dice Rubén Pérez Bugallo (1988) que en esa región “La única expresión coreográfica realmente antigua¹⁰ la constituye el baile circular del que participan tanto hombres como mujeres, pero sin organizarse en parejas” (1988: 387). En las zonas de montaña, agrega, es usual acompañarse por el canto colectivo, “...de lo que resulta una expresión de canto-danza como fenómeno indivisible” (1988: 387).

Muchas veces son los cajeros que están en el centro de la ronda quienes comienzan la copla; otras veces es alguien de la ronda que, por el volumen de su voz o la copla elegida –si gusta, divierte o se reconoce, entre otras posibilidades- hace que los otros se agreguen a cantarla. El resto, al reconocer la copla o al escuchar enteras las cuartetos que se repetirán, se agrega ni bien advierte cómo continúa. Esto es posible porque las coplas poseen dos versos que se repiten. Por ejemplo, “Viva la flor del durazno, viva la flor del peral, viva la flor del durazno, viva la flor del peral; que viva el dueño de casa, con todo su carnaval, que viva el dueño de casa, con todo su carnaval”.

2.2 El baile popular

En Iruya los llamados bailes populares, donde predomina la cumbia, son muy habituales; se realizan para el pago de jubilados, para juntar fondos para alguna institución, en la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario, en el carnaval, etc. En este último, el baile tiene lugar el sábado de carnaval chico por la noche. Allí, un conjunto musical ejecuta principalmente cumbia y, en menor medida, expresiones tales como las allí llamadas música “romántica”, “latina”, “internacional”, “bolichera”, música folklórica, etc.¹¹ Se advierten diferencias significativas entre este baile y las copleadas, tanto desde la misma observación como de los discursos que los actores enuncian sobre ellas. En lo que refiere al registro verbal, los actores

¹⁰ Según me han relatado, hay otras formas de baile precolombinas: además de la ronda de coplas, estarían el baile de corneta –que se ve en los *cachis* que adoran a la Virgen del Rosario-, y las trenzas con banderas, también en carnaval, generalmente con erkencho.

¹¹ Si bien dichas expresiones están a veces presentes en estos eventos, me centro en este trabajo en la cumbia, por el lugar central que ocupa tanto en los discursos como en la práctica.

suelen concordar en la apreciación de que la cumbia no es propia del lugar pero que ocupa un espacio importante en el panorama musical de la zona. Por lo general, se la asocia con la juventud y con el mundo moderno (Avenburg 2008). Se critican muchas veces los mensajes de sus letras y la amplia difusión que tiene la cumbia en desmedro de prácticas “tradicionales” –aunque en general no se cuestiona su presencia siempre y cuando las expresiones consideradas locales no sean dejadas de lado.

Se distingue a la cumbia de la música “tradicional”¹² aunque, como ha señalado Martín hace un tiempo, aquella es significativamente diferente a la cumbia tradicional colombiana. Desde el punto de vista académico se encuentran discursos semejantes. Eloisa Martín (2008), por ejemplo, sostiene que “La cumbia que llega a Argentina ya había pasado en Colombia, su país de origen, por algunas modificaciones derivadas, principalmente, de su ingreso al circuito comercial. Este género, cuyo origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, antes de llegar a nuestras tierras ya había dejado de ser un estilo folk regional, había ocupado su lugar como uno de los símbolos nacionales de Colombia y (...) se había ‘modernizado’” (2008: s/n). Esta idea se corresponde también con el análisis de Lucía Bueno (2008), quien afirma que la cumbia, originaria del litoral atlántico colombiano, solo comparte el nombre con aquella mediatizada, masiva y moderna que ha sido fuertemente apropiada por los sectores generalmente populares de la ciudad de Salta –donde realiza su investigación- y la Argentina en general. La cumbia que llega este país en los años 30, dice Bueno, no es la cumbia “primigenia”, instrumental y étnica, sino “...orquestada, estilizada y procesada, contaminada¹³ con otros ritmos más a la moda” (2008: 65). Con el tiempo, observa la autora que se fue generando de a poco un estilo de cumbia con sus propias características regionales, la cumbia salteña o norteña. En su opinión, una razón probable de la apropiación y reterritorialización en Salta es la similitud entre el acompañamiento rítmico de la guacharaca –instrumento típico del Vallenato, variedad de la cumbia- y el de los huaynos y carnavalitos norteños¹⁴.

El baile popular del carnaval iruyano, tiene lugar en el Salón Comunitario y se desarrolla luego del desfile de los disfrazados. Estos incluyen a todos los que deseen disfrazarse – generalmente iruyanos-; deben desfilar el día sábado y el domingo hacer el recorrido casa por casa hasta enterrar el carnaval. La mayoría de los concurrentes son adolescentes y adultos

¹² Coplas, quena, caja, corneta, erkencho, anata, entre otras.

¹³ Pese a esta perspectiva esencialista de la autora, su rastreo de las transformaciones de la cumbia y la atención prestada a una expresión muchas veces estigmatizada merecen ser destacados.

¹⁴ El ritmo en cuestión consiste en dos unidades de corchea y dos semicorcheas, en un compás de 2 por 4.

jóvenes –entre 15 y 35 o 40 años, aproximadamente-, niños –que se van retirando luego del desfile- y, en menor cantidad, gente mayor de 50. Generalmente son los adultos jóvenes los que, según pude ver, coinciden como participantes del baile y de las copleadas. Luego de un rato comienza el show en vivo, sobre el escenario, de un conjunto de cumbia¹⁵. Tras unos primeros temas de la banda, tiene lugar el desfile de los disfrazados¹⁶ quienes, en orden y anunciados por el cantante, pasan desfilando, bailando y actuando sus personajes, al centro del salón, rodeados por el resto de los concurrentes. En el escenario, a un costado de la banda, se para a observar el jurado, que anunciará los ganadores por sus disfraces al día siguiente, luego del entierro del carnaval. Tras el desfile, continúa el baile hasta la madrugada, con el conjunto de música ejecutando fundamentalmente cumbia. Por lo general se baila en parejas, tomados de la mano o sueltos, o en grupos formando rondas –usualmente sueltos y, esporádicamente, formando subgrupos de a dos. Además de bailar, conversar y beber gaseosa, cerveza, etc. –las bebidas se venden allí adentro-, la gente se tira espuma-nieve en aerosol y talco. El público está en un espacio separado de la banda, que se encuentra sobre el escenario.

3. Puestas en escena

Antes de reflexionar sobre la relación entre estas *performances* y la experiencia, me detendré en algunos aspectos de la “puesta en escena” que permiten atender a los roles de interacción que se busca generar entre los participantes (Goffman 2006). En lo que refiere al espacio, se perciben diferencias significativas entre las copleadas y el baile de cumbia. En las primeras, tanto los que coplean como los que escuchan están en la misma área, y estos últimos pueden entrar a coplear a la ronda cuando lo desean. En el caso del baile están claramente delimitadas las zonas de los actantes –el escenario- y de la audiencia –el resto del Salón Comunitario. También se diferencia el lugar por el que desfilan los disfrazados –una suerte de “claro” al centro del Salón- del espacio destinado a los espectadores –alrededor de aquellos. Además, los disfrazados tienen un atuendo particular que los diferencia del resto de los concurrentes, tanto en el baile como en la copleada de carnaval chico; de esta manera, la vestimenta apoya la distancia espacial, ya que el estar disfrazados los posiciona como foco de la escena. También las actitudes de la gente –o “modales” (Goffman 2006)- contribuyen a marcar las

¹⁵ En el año 2009 el grupo era La Banda Joven, conjunto musical de Iruya. Está compuesto por voces, animación, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado, percusión y batería eléctrica.

¹⁶ En ese momento la música proviene en general de un grabador y, a veces, de la banda en vivo. Predominan expresiones de música andina, tales como la saya, los carnavalitos, y el tinku. Los disfrazados se presentan solos, en pareja o, en menor medida, en pequeños grupos. Algunos de los disfraces son comprados, pero la mayoría están confeccionados a mano.

mencionadas diferencias entre cantadas y cumbia. En las primeras, las conductas de los participantes dan a entender que se espera que todos entren a las rondas, compartan las bebidas, etc. La gente que está mirando puede acercarse cuando lo desee y, muchas veces, desde la ronda, alguien –en general un amigo o conocido-, le hace un gesto para que se incluya. En el caso del baile de cumbia, presupongo que si alguien ajeno a la banda o a los disfrazados se subiera al escenario o al centro del espacio en el que los últimos desfilan, sería amonestado y sacado de allí. Pero en los espacios delimitados para ellos, se baila, bebe, conversa –es decir, se participa activamente.

De aquí se desprenden dos cuestiones centrales: por un lado, en ambas *performances* todos los participantes tienen un rol activo –se diferencien más los roles o no-; por el otro lado, se advierte un contraste fuerte entre el baile de cumbia y las copleadas. En el primero, se separa a los músicos y a los disfrazados del público. Se distingue claramente a los actores –la banda, los disfrazados-, de los espectadores –aunque como recién señalé, el público participa, baila, escucha, charla. En las copleadas se tiende a que todos participen en roles relativamente similares. Se intenta que no haya “espectadores” externos ni distinción entre actores y audiencia. Incluso en las cantadas del carnaval chico no se “mira” a los disfrazados sino que se canta con ellos, aunque sean una suerte de grupo “central”. El tipo de interacción que se busca es que la gente comparta baile, música y bebidas y, como me explicaron en varias ocasiones, se vive como una ofensa el que los turistas se posicionen como espectadores –no entren a la ronda, no acepten las bebidas, saquen fotografías, etc.

4. *Performance* y experiencia

Entre otras cosas, las *performances* constituyen modos de interpretación, recreación y generación de experiencias. Retomando en la antropología de la *performance* el concepto de experiencia abordado por Wilhelm Dilthey, Victor Turner (1982) asevera que toda *performance* cultural –ritual, carnaval, teatro, etc.- constituye una explicación acerca de la vida, al “exprimir” de un evento significados inaccesibles a la observación y razonamiento cotidiano. La experiencia, sostiene, es un proceso que conduce hacia una expresión que la completa, es decir, una *performance*. La misma es definida como “...un acto de retrospectión creativa en la que se adscribe ‘significado’ a los eventos y partes de la experiencia” (1982:

18)¹⁷. Así, explica Turner (1985), los géneros performativos son segregaciones de los dramas sociales y, a su vez, les proveen de los significados generados en la misma *performance*.

Considerar al carnaval como *performance* que adscribe significado y a la vez genera experiencias, nos permite pensar en las copleadas y el baile popular desde dos aspectos: por un lado, las experiencias a las que remiten y, por el otro lado, las experiencias que generan. Ambas instancias se retroalimentan, ya que las primeras dan forma y proveen de significados para entender y vivenciar a las segundas y estas, a la vez, modifican, reafirman y construyen modos de interpretar a las primeras. Las experiencias que “segregan” o a las que remiten los géneros performativos aquí abordados son múltiples y posiblemente inabarcables; a riesgo de caer en el reduccionismo, consideraré en este trabajo dos de ellas: los modos de organización comunitaria que vienen de tiempos prehispánicos –más bien la interpretación actual de los mismos-, y la experiencia de su incorporación y relación –desigual- con la “sociedad central”.

Ya he señalado que las copleadas son consideradas prácticas tradicionales, propias de la cultura local y resultado de expresiones precolombinas e hispánicas. Se afirma la centralidad de compartir música, bebida, comida y trabajo, y la vivencia de unión con los otros participantes. El carnaval genera “Alegría y... como que se sueltan más, se liberan más; como que... en el resto del año como que cada uno está en sus cosas y en los días de carnaval comparten, se ríen, conversan, cantan, y todo eso, ¿ve? Como que se abren un poquito más hacia el resto de la comunidad” (Luciana). El acto de cantar en ronda y de la mano se vincula con la vivencia de lo colectivo: “Tomados de la mano siempre. Porque es la conexión entre la persona conocida y desconocida, de distintas comunidades. Entonces esa conexión no tiene una traducción, digamos, es una forma de conectarnos entre nosotros, y por ahí no tener miedo del otro y compartir. Es decir, darnos la mano sin conocernos; o nos conocemos o simplemente nos dimos la mano y ni nos hablamos ni nos conocimos, fue simplemente compartir la ronda, que tiene que ver con la filosofía de las comunidades en las cuales nosotros vivimos” (Martín). Además, “...cada uno comparte lo de la hacienda, y ahí comparte un asado entre todos, también comparte el que te ayuden a pialar a los animales, a agarrarlos para contarles las orejas, señalarlos y así” (Luciana)¹⁸. Se advierte también que la “puesta en escena” reafirma estas interpretaciones en torno a las ideas de compartir y acercarse.

¹⁷ Cuando no se indica lo contrario, la traducción es mía.

¹⁸ Mijail Bajtín (1994) destaca el papel del banquete en las fiestas populares y enfatiza su vínculo con el trabajo colectivo.

Todo esto se vincula con un modo de entender a la cultura local. El reunirse, organizar el trabajo, el “torna-vuelta” –“yo te presto y después vos me volvéis a devolver”, “Es la organización que teníamos antes” (Román). Se las considera también como una dimensión cultural que subsiste frente al “avasallamiento”, como a menudo dice Martín, de la sociedad occidental: “...la transculturización es grande, pero se sigue manteniendo, la comunidad sigue manteniendo como era antes de la [...] llegada de los conquistadores, ¿no?” (Martín). Según Román, el acto de coplear “...más que nada tiene que ver con lo social, con el momento de esa reunión, y de compartir todo”, “...para reforzar esos lazos sociales se hace esto”. Es posible relacionar estas ideas con la afirmación de Reboratti en cuanto a la desestructuración del sistema comunitario en su relación con la “sociedad central”. Guido es muy explícito al respecto: “Para nosotros la palabra solidaridad no existía; no existía pero se practicaba. (...) Y el sistema de la minga era eso, era la ayuda mutua. Y se lo hacía porque era una ley comunitaria, de esas leyes no escritas”. En cambio “...hoy día si no me pagan para ayudar al vecino, no, prefiero estar en Iruya aquí tirado viendo televisión y no ir a darle una mano al hermano. (...) Hoy el sistema capitalista hasta el último rincón de nuestra comunidad”. Las rondas de coplas remiten parcialmente a modos de relación y acción propias de los kollas¹⁹ y diferentes a los de la “sociedad central”. Esta distinción no es ajena a los cambios socio-políticos en los que el auto-reconocimiento como comunidad indígena es un requisito necesario para posicionarse ante el Estado y reclamar ciertos derechos. Si consideramos aquellos discursos que ponderan un “antes” de solidaridad y compartir frente a un “ahora” de individualismo e interés, podemos sugerir que el acto de coplear implica, entre otras cosas, un modo de interpretar la experiencia de la inserción en la sociedad mayor y, al mismo tiempo, un posicionamiento ante esta contraposición.

Hemos visto que la cumbia es asociada al mundo moderno, a la juventud y a modos de organización de la sociedad occidental considerados individualistas y jerárquicos. Algunas de estas características aparecen en la “puesta en escena”, que presenta características de “espectáculo” que distingue espacios y separa actores de audiencia (Schechner 2000). A veces se vincula a la cumbia con procesos de desvalorización de manifestaciones locales. Martín señalaba hace algunos años que la difusión de aquella se debe a que la gente “...está transculturizada. Porque la han convencido que lo que nosotros hacemos aquí no es música.

¹⁹ En tanto interpretación y elaboración de la experiencia no debemos olvidar que implica una construcción del pasado que puede referirse no sólo a un pasado concreto sino a un modo de percibirlo, muchas veces, idealizado.

Lo que es música es la cumbia, guitarra eléctrica, o la guitarra criolla, eso es música”. Y su presencia se vincula con el poder que han tenido agentes e instituciones del mundo moderno sobre la auto-valoración: “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”. Pero pese a estas apreciaciones, por lo general la gente disfruta de la cumbia y su apropiación no se considera negativa; es también una actividad compartida. Justamente Martín observa que “La cumbia, los changos y las chinas bailan, qué sé yo, una vez al mes, es parte de un baile que vienen de las comunidades a compartir, y la cumbia para ellos es la música”. Además, “lo moderno” no excluye necesariamente “lo tradicional”. Como dice Camila, “A mí me gusta la cumbia y me gusta en mi tradición la copla”.

Así, por un lado, la cumbia es parte del mundo moderno, un mundo que también ellos integran y, a la vez, moldean. Por otro lado, es también un modo de divertirse, de festejar, de juntarse y compartir desde expresiones que son parte de su realidad actual. El baile popular de cumbia y la copleada constituyen maneras distintas de festejar en un mismo evento²⁰: “son modos diferentes, más que nada por los grupos que integran esta sociedad específica” (Román). La experiencia de compartir, entonces, se traduce en las vivencias de ambas prácticas musicales presentes en un mismo evento, cuyo resultado es una celebración comunitaria compleja y heterogénea. Como se puede ver, se condensan sentidos en una misma *performance* cultural, presentándola como propia de pueblos kollas que integran también al mundo moderno, a la “sociedad central”. En términos de Martín, “...muchos a veces vienen y dicen ‘pero acá han perdido su identidad, porque cómo van a bailar cumbia’; escuchame, no es así, porque nosotros durante todo el año cantamos nuestras coplas, nuestras danzas, y entonces hay un momento que pasa esto, y una vez al mes también pasa eso. Así que todo eso... Nosotros seguimos siendo lo que somos, indígenas, y todo lo otro es como un *aggiornamento*”.

²⁰ Otra cuestión, que por razones de espacio no desarrollaré aquí, es el papel de la seducción en ambas prácticas en tanto espacios para conseguir pareja. Quiero aclarar solamente que, a diferencia de otras regiones (ver Menelli 2008 para el caso de Humahuaca), los actores señalan que el carnaval no es un momento de libertad sexual: “las chicas aquí ya cada una tiene su pareja, igual que los matrimonios, salen los dos juntos, se machan... Yo no te voy a decir que no toman, tomamos todos por igual, así sean varones o mujeres, pero vos sabés, y la persona por ejemplo que me vea a mí machada, y pase un señor por al lado, ya va a saber quién soy yo, y no me va a hacer nada (...) Y el que quiere engañar a su pareja, como en todos lados, no espera el tiempo de carnaval; y acá también pasa exactamente lo mismo, y hay semejantes problemas por ese tipo de razón. Pero son así contaditas con el dedo de la mano” (Luciana).

En cuanto al segundo de los aspectos mencionados sobre la relación entre *performance* y experiencia –la experiencia generada por la misma *performance*–, encuentro que tanto las copleadas como el baile de cumbia promueven, cada uno a su manera, la vivencia de cercanía y diversión compartida que los actores destacan como característica del carnaval. Diversos estudiosos de la *performance* musical han señalado la centralidad de la misma como generadora de experiencias intensas en los participantes (Feld 2001, Keil 2001, Schutz 1977, entre otros). Así, los actos de cantar y bailar juntos –o ejecutar cumbia juntos, en el caso de la banda- genera, sea cual sea la explicación en términos de estructura de sonido, una vivencia de cercanía, una “relación de sintonía mutua”²¹ (Schutz 1977), una sensación de identidad, participación, “mismidad”, o “deseo de fusión” (Keil 2001: 263).

Al mismo tiempo, los sonidos se vinculan con los sentidos que se les otorga. En términos de Steven Feld (2001), el significado “...en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido” (Feld 2001: 353). Si seguimos esta teoría, la percepción acústica tanto de las coplas como de la cumbia, remite a sentidos como los anteriormente mencionados –lo tradicional, lo moderno, la cultura local, la occidental, lo externo, los kollas, etc. Además, la puesta en acto, es decir, la *performance*, también genera vivencias que se conjugan con estas sensaciones y sentidos: la escenificación de las copleadas, por ejemplo, revive la experiencia de canto compartido, la sensación de continuidad y recreación de las tradiciones, el encuentro, la posibilidad de aprender a cantar en las mismas copleadas, y la no distinción entre actores y audiencia. Se acercaría al concepto de *communitas* desarrollado por Turner (1988), en tanto modo de relación basado en el contacto directo entre los actores sociales, y en el que las distinciones jerárquicas de la estructura social se tornan difusas²². Como sostiene Cámara de Landa, “...en el canto colectivo el ritmo actúa como poderoso elemento cohesionador y arrastra a los participantes hacia un sentimiento de participación colectiva” (2001: 27). La escenificación del baile, por su parte, genera la vivencia del movimiento conjunto, la experiencia del mundo moderno, la apropiación de los kollas de este último, el encuentro, la distinción occidental entre saber y no

²¹ Esta se genera, en opinión de Schutz, porque al hacer música los ejecutantes comparten el “flujo de tiempo” interno y externo de la música.

²² Se aplica en este caso, no obstante, la afirmación de Rubens Alves da Silva (2005) en torno a la presencia, en un mismo acto performativo, tanto de la experiencia de *communitas* como de divergencias internas. En las copleadas, además de este sentimiento de fusión en un “nosotros esencial”, hay momentos en los que se destacan roles, liderazgos, diferencias. En ellas todos pueden cantar, pero hay un “predominio directivo” (Goffman 2006) de aquellos que, según se dice, cantan “lindo”, fuerte, saben más coplas, o pueden improvisar nuevas letras.

saber música, la diferenciación entre *performer* y audiencia, etc. Como puede verse, las copleadas y el baile presentan tanto asociaciones opuestas como similares. Al vivenciar los sentidos mediante los sonidos y el conjunto de la *performance*, aquellos se restauran –en el sentido de Schechner-, es decir, se reafirman, recrean, transforman.

Por otro lado y siguiendo a Alfred Schutz (1977), la fusión, “mismidad” o “sintonía mutua” se genera no solamente con los presentes sino también con los compositores, los cantores previos, etc. De acuerdo con este autor, el *performer* media entre el compositor y la audiencia, al permitirle a ésta adentrarse en el flujo de tiempo interno de la música, y participando de la corriente de conciencia de ambos –compositor y audiencia-, en su re-creación del proceso musical. Así, Al bailar, tocar²³ y escuchar cumbia, se crea un vínculo que acerca –genera sintonía entre- músicos, compositores y audiencias de diversos lugares. Al cantar coplas, se acercan al flujo de tiempo interno de todos aquellos que han ido creando y modificando las coplas -en este sentido también de los antepasados- y, por supuesto, se establece una relación particular con los que comparten la copleada. Se conjugan los tiempos internos en una línea sincrónica que engloba a los que cantan juntos ese momento y se extiende hacia la comunidad –quienes participan o han participado en otras ocasiones, ya sea cantando, observando, escuchando. Se establece también una línea diacrónica, que va hacia atrás en el tiempo –conducta restaurada, en términos de Schechner- y hacia adelante, ya que es también fuente de futuras re-creaciones.

Reflexiones finales

A lo largo del trabajo he buscado indagar en la relación entre la experiencia y dos prácticas musicales presentes en el carnaval iruyano. Para ello, centré mi atención en tres puntos centrales. 1) La descripción del carnaval, las copleadas y el baile de cumbia a partir de mis registros de observación participante. 2) Los discursos de los iruyanos sobre estas prácticas. 3) Ciertos aspectos del contexto histórico-social en el que se enmarcan las mismas. A partir de allí, reflexioné sobre *performance* y experiencia desde dos lugares interrelacionados: por un lado, algunas de las experiencias a las que las *performances* adscriben significado; por el otro lado, las experiencias generadas por las mismas *performances*. Hallé fuertes vínculos entre algunas características de las prácticas musicales, y la manera en que los actores dan sentido a

²³ No se desarrolla aquí la experiencia musical de los integrantes de la banda de cumbia; no obstante, se puede sugerir que ellos compartirían las vivencias antes mencionadas, pero desde el lado del *performer*, es decir, participarían tanto del tiempo interno como del externo, al igual que quienes cantan coplas juntos.

su experiencia como comunidad kolla en sus relaciones con la “sociedad central”. Encontré también que estos sentidos se asocian a modos de organización, cambios y permanencias, y ámbitos de pertenencia –a la sociedad “tradicional”, al mundo “moderno”.

A modo de cierre, deseo enfatizar, más que las diferencias entre ambas prácticas, su presencia en un mismo evento. Ellas generan vivencias distintas y están asociadas con experiencias diferentes y, no obstante, cada una da forma a la otra: la idea de lo tradicional es indisociable de aquella sobre lo moderno. Y fundamentalmente son *performances* que, junto con otras que no han sido desarrolladas aquí, conforman una única *performance*. Esto es central; dos prácticas musicales tan diferentes en algunos aspectos, tienen puntos en común y tensiones que hacen del carnaval iruyano un evento complejo que condensa pasado –distintos momentos y diversas interpretaciones del pasado- presente, y futuro –en tanto el modo de actuar, posicionarse y elegir no es ajeno a deseos y fines. En las *performances*, se recrean y construyen interpretaciones en un interjuego entre: experiencias concretas pasadas y actuales; sentidos otorgados a esas experiencias; y proyecciones en torno al provenir que son, también, indisociables de las interpretaciones de dichas experiencias. Finalmente, sostengo que la presencia de las copleadas y el baile en el carnaval, contribuyen a “restaurar” un evento que expresa y genera la posibilidad de divertirse, festejar juntos, agradecer y pedir protección a la Pachamama, así como de compartir bailes, canciones, comida, bebida y trabajo. Esto se realiza a partir de la articulación de prácticas generadas en contextos variados y que están siempre sujetas al cambio, la recreación y la asignación de nuevos sentidos.

Bibliografía

- Alves da Silva, Rubens. 2005. “Entre ‘atres’ e ‘ciencias’: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais”. *Horizontes Antropológicos* Año 11 (24). Porto Alegre. Pp. 35-65
- Aretz, Isabel. 1952. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Avenburg, Karen. 2008. “Entre la copla y la cumbia, entre cornetas y guitarras. Músicas e identidades en la Fiesta del Rosario (Iruya, Salta)”. En *Tesis de Licenciatura del Departamento de Ciencias Antropológicas II*. 1a ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Laser Disc (en CD).
- Bajtín, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

- Bueno, Lucía. 2008. “La cumbia y su apropiación cultural en la ciudad de Salta”. En *Actas de la Quinta Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires, 24 al 27 de Junio.
- Cámara de Landa, Enrique. 2001. “La música de la baguala”. En *Música. Boletín de la Casa de las Américas*. Nº 6-7. La Habana: Nueva Época. Pp. 23-38.
- Feld, Steven. 2001. “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (comp.), SIBE- Sociedad de etnomusicología. Madrid: Trotta.
- Goffman, Erving. 2006. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Keil, Charles. 2001. “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”. En Cruces, F. et al. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Martín, Eloísa. 2008. “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”. En *Revista Transcultural de Música*.
<http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art05.htm>
- Menelli, Yanina. 2008. “El ‘carnaval de cuadrillas’ en Humahuaca: consideraciones en torno de sus sentidos sociales”. Ponencia presentada en las *Vº Jornadas Nacionales Homenaje a Guillermo Magrassi*. Mar del Plata, 5 al 7 de junio. Inédita.
- Merlino, Rodolfo y Rabey, Mario. 1983. “Pastores del Altiplano andino meridional: religiosidad, territorio y equilibrio ecológico”. *Alpanchis* 21: 149-171. Cusco.
- Morina, Jorge. 1997. “Articulación y subordinación de una población campesina. Un caso de análisis diacrónico en el Noroeste argentino” en Otero, H. y G. Velázquez (Comp.) *Poblaciones Argentinas. Estudios de demografía diferencial*. Tandil: PROPIEP, Facultad de Ciencias Humanas- Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1988. *Folclore Musical de Salta*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Reboratti, Carlos. 1998. *El Alto Bermejo. Realidades y conflictos*. Buenos Aires: Editorial La Colmena.
- Saunders, Jennifer. 1999. “Key Concepts and Debates y Linguistic Anthropology”. En *Linguistic Anthropology Home Page*. Atlanta: Emory University.
www.anthropology.emory.edu/lingeanth/performance.html
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Schutz, Alfred. 1977. "Making Music Together. A Study in Social Relationship". En Dolgin, J.L., Kamnitzer, D.S., y Schneider, D.M. *Symbolic Anthropology. A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. Nueva York: Columbia University Press.

Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications Book.

----- 1985. "The Anthropology of Performance", "Experience and Performance. Towards a New Processual Anthropology". En *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press. Pp. 177-226.

----- 1988. *El proceso ritual*. Taurus. Madrid.

Vega, Carlos. 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. Instituto de Musicología.

Vila, Pablo y Semán, Pablo. 2006. "La conflictividad de género en la cumbia villera". En *Trans Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* 010. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/vila.htm>.