



TRANS 20 (2016)
ARTÍCULOS / ARTICLES

Indígenas y “aggiornados”. Coplas y cumbia en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina)

Karen Avenburg (Universidad Nacional de Avellaneda)

Resumen

El carnaval es una de las muchas celebraciones que se realizan cada año en el pueblo de Iruya (Salta, Argentina). Considerado propio de la cultura local, está íntimamente vinculado al ciclo agropecuario. El objetivo de este artículo consiste en reflexionar, a partir de un enfoque etnográfico, acerca de dos expresiones musicales que tienen lugar en el carnaval iruyano: las coplas y la cumbia. Las primeras se despliegan en las copleadas; la segunda, en un baile popular. Para ello me baso en el concepto de *performance*. Abordo la “puesta en escena” y los sentidos que los actores sociales otorgan a las copleadas y al baile de cumbia en el contexto del carnaval. Considerando luego su vínculo con experiencias actuales y pasadas atravesadas por la comunidad, desarrollo la idea según la cual los participantes, mediante expresiones tales como las coplas y la cumbia, dan sentido y se posicionan ante dichas experiencias.

Palabras clave

Carnaval, *Performance*, Experiencia, Coplas, Cumbia.

Fecha de recepción: octubre 2015

Fecha de aceptación: mayo 2016

Fecha de publicación: octubre 2016

Abstract

Carnival is one of the various celebrations organized every year in the town of Iruya (Salta, Argentina). Considered part of the local culture, it is closely linked to the agricultural and livestock cycle. This paper aims at discussing, using an ethnographic approach, two of the musical expressions that take place in Iruyan carnival: *coplas* and *cumbia*. The former are displayed at the *copleadas*; the latter, at popular parties. The theoretical framework is based on the concept of performance. I analyze the dramatization and the meanings that social actors give to *copleadas* and *cumbia* parties in the context of carnival. Considering afterwards their relations with community's current and past experiences, I develop the idea that participants, through expressions like *coplas* and *cumbia*, give meaning to those experiences while positioning themselves against them.

Keywords

Carnival, Performance, Experience, Coplas, Cumbia.

Received: October 2015

Acceptance Date: May 2016

Release Date: October 2016

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Indígenas y “aggiornados”. Coplas y cumbia en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina)¹

Karen Avenburg (Universidad Nacional de Avellaneda)

Introducción

El carnaval constituye una de las muchas celebraciones que tienen lugar todos los años en el pueblo de Iruya (Salta, Argentina). Íntimamente vinculado al ciclo agropecuario, combina diferentes actividades que se distribuyen entre el carnaval grande –de sábado a miércoles– y el chico –sábado y domingo–. Las mismas incluyen la sacada y entierro del carnaval, las yerras y señaladas de animales, los almuerzos, las copleadas en casas y corrales, la copleada de la comparsa y un baile popular.

En este artículo me propongo reflexionar, a partir de un abordaje etnográfico, acerca de dos expresiones musicales que tienen lugar en el carnaval: las coplas y la cumbia. Entiendo que la articulación contrastante que se manifiesta entre estas expresiones permite ilustrar el modo en que los iruyanos dan sentido a su experiencia del mundo occidental, recreando interpretaciones del pasado y del presente. Para ello abordaré la “puesta en escena” (Goffman 2006) y los sentidos que los actores sociales otorgan a las copleadas y al baile de cumbia en el contexto del carnaval. Los consideraré en su vínculo con experiencias actuales y pasadas vividas por la comunidad, identificando al mismo tiempo el modo en que contribuyen a moldear esas experiencias y crear otras nuevas.

Estas consideraciones surgen del análisis tanto del carnaval como de las prácticas musicales que allí se desarrollan como *performances*, entendidas estas como series de actividades que se recrean partiendo de un “original autorizado” (Schechner 2000), un conjunto de ideas acerca de “cómo es”, “cómo fue” y “cómo debe ser”. Richard Schechner (2000:13) define a las *performances* como “actividades humanas –sucesos, conductas– que tienen la cualidad de lo que llamo ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*”. Estas actividades poseen reglas y regularidades y, a la vez, su misma recreación posibilita diversos márgenes de transformación; son siempre dinámicas y permiten tanto la restauración como el cambio.

Se ha afirmado que las *performances* constituyen modos de interpretación y recreación de experiencias (Bruner 1986; García 2005; Turner 1982, 1985, 1986, 1987). Esto significa que implican lecturas de experiencias pasadas² o actuales. Incorporando a la antropología de la *performance* el concepto de experiencia formulado por Wilhelm Dilthey, Victor Turner (1982) asevera que toda *performance* –ritual, carnaval, teatro, etcétera–, al “exprimir” de un evento significados inaccesibles a la observación y el razonamiento cotidiano, constituye una explicación acerca de la vida. La experiencia, sostiene, es un proceso que conduce hacia una expresión que la completa, es decir, una *performance*: “un acto de retrospectión creativa en la que se adscribe ‘significado’ a los eventos y partes de la experiencia” (1982: 18)³. A su vez, de las *performances* emergen nuevos sentidos. Como enfatiza Edward Bruner (1986), ellas son transformativas, pues nos permiten “re-

¹ Agradezco a todos los iruyanos que me han recibido con calidez y hospitalidad a lo largo de los años y, en particular, a quienes se interesaron por mis constantes preguntas y me permitieron reflexionar con ellos.

² El pasado se entiende aquí como una construcción social; está anclado en situaciones históricas concretas que son interpretadas desde un presente con condiciones sociales, políticas y económicas específicas (Briones 1994, Popular Memory Group 1982).

³ Al menos que no se indique lo contrario, las traducciones son mías.

experimentar”, “re-vivir”, “re-crear”, “re-contarnos” y “re-construir” nuestra cultura.

Inscrito en la disciplina antropológica, este artículo es parte de una investigación de corte etnográfico realizada en Iruya entre los años 2002 y 2012; basada en la observación con participación y la realización de entrevistas en profundidad con diferentes actores sociales. Gran parte de las ideas aquí plasmadas fueron desarrolladas en mi Tesis Doctoral en Antropología (FFyL-UBA).

Iruya

En este trabajo se sostiene que las prácticas abordadas se vinculan con interpretaciones de las experiencias de la comunidad, asumida como un grupo de pertenencia étnica articulada en torno a ciertos diacríticos de identidad y memoria histórica que surgen de la interacción intra e inter grupal (Barth 1976). Por ello es necesario, antes de adentrarnos en el carnaval, realizar un breve recorrido histórico-social de la región.

El pueblo de Iruya es la cabecera del Departamento que lleva el mismo nombre y se ubica en la provincia argentina de Salta. De acuerdo con los estudios realizados por Carlos Reboratti (1998) sobre el territorio de la Alta Cuenca del Río Bermejo (ACRB), la región de Iruya habría estado ocupada en tiempos prehispánicos por los ocloyas⁴, siendo incorporada en el S. XV al *Kollasuyu*, la provincia o *suyu* meridional del *Tawantinsuyu* –imperio incaico.

A partir de la invasión europea en el siglo XVI, las poblaciones preexistentes fueron incluidas de forma subordinada al orden colonial y, posteriormente, al Estado nacional. El primero se constituyó en torno a las encomiendas y mercedes de tierras⁵ que condujeron a la reorganización y relocalización de las poblaciones. A partir de este reparto de tierras y de personas, se conformaron las grandes fincas o haciendas, que se basaban en un principio en el trabajo servil de los encomendados –y posteriormente en el pago de una renta– a cambio del derecho a usar las tierras. Al comienzo, los indígenas mantuvieron una economía de autosubsistencia. Sin embargo, es probable que en el contexto colonial “las relaciones comunitarias se hayan ido rompiendo, deshaciendo el sentido de identidad y pertenencia étnica” (Reboratti 1998:67).

Hasta las primeras décadas del siglo XIX, como en otras zonas del actual Noroeste Argentino, los pobladores de Iruya mantuvieron la organización económica característica del mundo andino o, más exactamente, “reformulaciones de la verticalidad y la solidaridad bajo nuevas condiciones históricas” (Karasik 1984:51). Esta organización consistía en la realización de actividades agrícolas y ganaderas de subsistencia a través de un sistema de producción comunitario; el mismo propiciaba el autoabastecimiento mediante la explotación de diferentes ambientes altitudinales y el trueque de productos de los distintos pisos ecológicos. No obstante, la asimetría de la relación entre campesinos y terratenientes limitaba la autonomía relativa de las comunidades, a lo que se sumaba una creciente fragmentación interna. Veremos que esta tensión entre una forma de organización comunitaria y su progresiva fragmentación aparece con frecuencia en los discursos de los iruyanos al referirse –entre otras cosas– a las coplas y la cumbia.

⁴ Generalmente se hace referencia a este grupo, aunque el actual Noroeste argentino fue una región multiétnica y la ACRB estaba habitada por diferentes grupos. Las fuertes modificaciones introducidas en el período incaico y las desnaturalizaciones generadas por los españoles dificultan la dilucidación de las poblaciones prehispánicas y sus movimientos.

⁵ Las encomiendas consistían en la cesión de los derechos de trabajo sobre un grupo de indígenas para catequizarlos, debiendo los encomenderos armarse para defender a la corona cuando fuera necesario. No obstante, en la práctica implicó casi exclusivamente una herramienta de control del trabajo y de extracción de renta mediante el tributo (Madrado 1982). En el caso mercedes de tierras, la corona otorgaba a un español un territorio para su “puesta en valor”.

Esta progresiva fragmentación se aceleró a principios del siglo XX, cuando los iruyanos tuvieron que entrar en el mercado de trabajo de la creciente agricultura capitalista (Morina 1997; Reboratti 1998). El sistema de los ingenios azucareros adquirió una fuerte influencia: se organizó una red conformada por las grandes haciendas, los personajes notables de los pueblos y los bolicheros, y se implantó la circulación monetaria a través de la introducción de nuevas mercaderías y el requerimiento de pago de arriendo y derechos de pastaje. Se imponía así la necesidad del trabajo en la zafra que, si bien era estacional, impedía que se completara el sistema de producción y reproducción campesino –que requería del año entero. Así, el sistema de subsistencia fue parcialmente quebrado con el trabajo zafrero compulsivo, el cual paradójicamente se tornó central debido al progresivo deterioro del ciclo de producción agrícola local (Morina 1997; Reboratti 1998). Los pobladores necesitaban comprar lo que ya no podían producir, encerrados de esta manera en “el círculo de hierro de la eterna deuda del campesino”, pues cada trabajador “se veía obligado a migrar a la zafra para poder pagar el arriendo de sus tierras y comprar la mercadería que a su vez no podía producir él mismo porque estaba trabajando en la zafra” (Reboratti 1998:91). Junto con el sistema de subsistencia, se resquebrajó también la organización comunitaria: “El trabajo en el ingenio ha contribuido para que poco a poco se vayan perdiendo incluso las tradiciones comunitarias campesinas, como era el trabajo de *minga* (la vuelta de mano o trabajo recíproco)” (Reboratti 1998:182). De esta manera, el sistema comunitario se fue desestructurando en su relación desigual con la “sociedad central”.

Pese a las relativas mejoras en las condiciones laborales impulsadas por Juan Domingo Perón –como el Estatuto del Peón– y por las movilizaciones de la población indígena en la década de 1940 –por ejemplo, el “Malón de la paz”–, se consolidó una articulación subordinada del campesinado a la agricultura capitalista y al complejo agroindustrial (Morina 1997). Hacia la década de 1960 comenzó una reducción de la demanda de mano de obra en los ingenios causada por un excedente de trabajadores y una creciente tecnificación (Hocsman 2000b; Reboratti 1998). Esto ha tenido dos consecuencias: por un lado, muchas personas migraron y se establecieron definitivamente en zonas urbanas. Pero, por otro lado, aquellos campesinos que se quedaron en sus comunidades, al dejar de migrar en forma temporal, pudieron volver a ocuparse de las diversas actividades requeridas a lo largo del año para completar el sistema de producción. Esto ha generado, de acuerdo con Hocsman (2000b: 109), “la intensificación y la recreación de prácticas productivas prediales y nuevas instancias económicas, que habilita un proceso de recampesinización y reterritorialización”.

Dichos cambios se articulan con los nuevos escenarios políticos en los que se desarrollan las luchas por la restitución de tierras y las demandas por sus derechos en tanto pueblos originarios⁶. Al mismo tiempo, acompañan procesos complejos de reemergencia étnica. En la actualidad, la mayoría de los iruyanos se identifican y son identificados como kollas. Esto es parte de un progresivo auto-reconocimiento en términos de pueblos originarios que, pocos años atrás, era mucho más ambiguo y conflictivo, en correspondencia con la fuerte estigmatización e invisibilización de los indígenas que caracterizó a los sistemas colonial y nacional.

⁶ Distintas formas de lucha han estado presentes desde la época de la invasión europea. Las mismas se intensificaron en las últimas décadas y se instalaron en las agendas estatales e internacionales, tomando un nuevo cariz en el marco de la reforma constitucional argentina de 1994 –a partir de la cual en Iruya se han expropiado algunas fincas que pasaron a ser tierras comunitarias (Cladera 2008, Hocsman 2000a, Weinberg 2004)–, y del otorgamiento de subsidios nacionales e internacionales a las comunidades indígenas.

El carnaval

Desde la invasión europea y la evangelización compulsiva, un catolicismo resignificado se fue articulando con las creencias locales; esta articulación se manifiesta en diversas celebraciones que dan cuenta tanto de la destacada presencia del catolicismo como de sistemas religiosos preexistentes. El carnaval es una de ellas. Se trata de una fiesta que en Europa se remonta a diversas celebraciones de la antigüedad, muchas de ellas ligadas al ciclo agrario que desde la Edad Media se ajustaron al calendario cristiano y comenzaron a conmemorarse durante los días que preceden a la Cuaresma (Bajtín 1994). Con la llegada de los europeos a América, el carnaval se introdujo en el continente, amalgamándose con celebraciones prehispánicas y transformándose profundamente. En particular en el Noroeste argentino, el carnaval se articuló con los rituales de la abundancia realizados a fines del período de lluvias (Costa y Karasik 1996; Merlino y Rabey 1978, 1983), destinados a homenajear, pedir y agradecer a la Pachamama.⁷ Es esta la época de las cosechas y el reverdecimiento de las zonas cercanas de pastoreo, cuando se festeja y agradece la abundancia y la reproducción.

Según explican muchos iruyanos, el carnaval es una fiesta que “viene de años y años” (Arminda Montellanos 2007).⁸ Destacan también que el carnaval se asocia con “la alegría” y “la diversión”, y con el acto de compartir el trabajo, la comida, la bebida y la música. Se comparte tanto con la comunidad como con la Pachamama⁹, pues “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” (Noemí Poclava 2007).

La trama que articula la festividad del carnaval europeo con las creencias y rituales prehispánicos locales puede constatarse también en su asociación con la figura del diablo. Este adquiere connotaciones ligadas al demonio cristiano, pero también a una entidad denominada *Pujllay* que los pobladores refieren como “alegre”, vinculado a la historia de sus abuelos y que no necesariamente está asociado a la malignidad del diablo cristiano. Según observa Noemí Poclava (2009),

el diablo del carnaval lo llaman, o sea que es alguien alegre, así. No así como el diablo del mal, 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.

En Iruya, al igual que en otras poblaciones del Noroeste argentino, el carnaval comienza el sábado anterior a las fechas oficiales –lunes y martes– con una serie de actividades que se suceden hasta el domingo de la semana siguiente. Como ya señalé, las mismas se dividen entre el carnaval grande y el chico. En el primero las actividades consisten, fundamentalmente, en la sacada del

⁷ El ciclo ritual andino se estructura en torno a dos momentos de actividad ceremonial intensa: la estación seca, cuando se prepara la tierra para los cultivos, y la estación lluviosa, época de las cosechas (Costa y Karasik 1996, Merlino y Rabey 1978). La primera se inicia con los cultos propiciatorios destinados a la Pachamama en el mes de Agosto, época de mayor rigor climático y agotamiento de pastos y reservas alimenticias. La segunda se inicia con las celebraciones de Todos los Santos y el Día de las Almas, y culmina con los carnavales.

⁸ Los nombres de los interlocutores citados son reales, pues esa fue la preferencia que manifestaron al consultarles, hace pocos años, si deseaban aparecer con nombres ficticios o reales en los trabajos producidos. Solo presento bajo un nombre ficticio a la única persona a la que no pude contactar para realizar esta consulta, caso que oportunamente indico en el texto. Especifico entre paréntesis el año de realización de las entrevistas.

⁹ Protectora de cosechas, plantas y animales, así como del hombre, es una antigua deidad andina vinculada con la tierra, la fertilidad y la madre. Está presente tanto en diversas celebraciones como en la vida cotidiana, dado que “ella es la que nos da, ella es la que nos ofrece, de ella nacemos, de ella vivimos, de ella caminamos, de ella estamos vivos, pertenecemos” (Donhy López 2007)

carnaval¹⁰, la yerra y señalada de animales¹¹, los almuerzos y las copleadas¹². En el segundo se realiza un baile popular en el que se presentan los “disfrazados”¹³, nuevas copleadas guiadas por la comparsa de “disfrazados” y el entierro del carnaval¹⁴. No se profundizará aquí en las complejidades de las diferentes actividades (desarrolladas en Avenburg 2012); en este trabajo 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 del carnaval chico.

Asumidas las copleadas y el baile de cumbia como *performances*, se las considera aquí como series de actividades que se desarrollan dentro de una *performance* más amplia (el carnaval). Retomo las ideas de Richard Schechner (2000) para destacar que se recrean a partir de un “original autorizado” y a la vez son dinámicas. Se trata entonces de secuencias organizadas de acciones a partir de las cuales los actores guían sus conductas permitiéndoles recordar, recuperar, manipular, transmitir, inventar y transformar los “modelos originales” acorde al contexto situacional e histórico en que se encuentran. A la vez, su articulación en una misma *performance* permite dar cuenta de modos creativos y reflexivos de interpretar y recrear experiencias colectivas (Bruner 1986, García 2005, Turner 1982, 1985, 1986, 1987).

Las copleadas

Las coplas han sido abordadas desde la musicología y el folklore como parte de la familia genérica denominada “baguala” (Aretz 1952,´; Cámara de Landa 1996, 2001 y 2006; Vega 1965 y 1998), la cual se incluye a su vez en el cancionero tritónico del Noroeste argentino. La baguala se caracteriza por conformarse sobre la base de tres sonidos que coinciden con los de un acorde perfecto mayor (Aretz 1952; Vega 1965 y 1998), un pie binario (Vega 1965) o ternario (Cámara de Landa 1996, 2001), y estructuras literarias en forma de cuartetos de diferente extensión –siendo la más común la octosilábica– que a veces se intercalan con estribillos. Sin embargo, se pueden encontrar otras organizaciones de alturas (Cámara de Landa 2001), así como variantes literarias, interválicas y rítmicas, entre otras (Cámara de Landa 2006). Dentro de esta familia genérica se ha distinguido a las bagualas de las coplas. De acuerdo con Enrique Cámara de Landa (2001), las primeras combinan dos estructuras literarias, la estrofa y el estribillo –o copla y tonada–, y las segundas solo usan estrofas –cuartetos octosilábicos–, aunque existen excepciones a esta categorización general. También Rubén Pérez Bugallo (1988) sostiene esta distinción, pero destaca que algunas coplas que poseen estribillo, al ser tetratónicas no se incluirían dentro de las bagualas –exclusivamente tritónicas– sino entre las coplas, que pueden ser también tetratónicas o pentatónicas. Tal es el caso de aquellas que se cantan en el carnaval chico de Iruya, en las cuales las cuartetos octosilábicos se intercalan con el estribillo “clavel hermoso florido” y sus melodías son pentatónicas. Pero por lo general en las copleadas predominan las cuartetos octosilábicos sin estribillo, que por momentos se intercalan con otras de menor cantidad de sílabas, como aquellas que Pérez Bugallo (1988) denomina coplas de “remate” o “de principio”. Estas expresiones suelen estar acompañadas por la caja –de allí se deriva el término “cajeada”– y su ejecución puede ser colectiva, como ocurre en las

¹⁰ En la sacada del carnaval se hace un pozo -la *bocatierra*- y se le da de comer y beber a la Pachamama, agradeciéndole por lo que brindó, al tiempo que se le pide por la multiplicación de la hacienda, el buen desarrollo del carnaval, y el bienestar de los dueños de casa y el resto de la comunidad.

¹¹ 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-.

¹² También se las llama “cantada” o “cajeada”.

¹³ Grupo de gente que confecciona sus disfraces para esta ocasión, disfraces que al día siguiente serán “enterrados” o guardados hasta el próximo año.

¹⁴ El entierro se realiza en un espacio al aire libre junto a una quebrada. Allí, tras rezar una oración, se echa vino y gaseosa, se tira parte de los disfraces y se sacuden las serpentinas y el talco.

copleadas, o individual¹⁵ (Cámara de Landa 2001).

Las coplas son consideradas por los iruyanos una parte fundamental de la cultura local y de los modos tradicionales de divertirse que provienen de “la era antigua”. Por lo tanto se puede afirmar que hay una vinculación estrecha entre la acción de coplear y la construcción de identidad (Avenburg 2008). Varias personas les atribuyen un origen precolombino y hay quienes señalan que las melodías “ancestrales” se habrían modificado al articularse con la música española. Bernabé Montellanos (2002) lo explica del siguiente modo:

en realidad no son canciones, ¿no? Son melodías ancestrales que vienen desde la época precolombina, [...] nuestros abuelos no lo conocían como canciones, sino como melodías que están ligadas a la Pachamama, de instrumentos como ligados a la Pachamama. [...] [Las melodías] tienen un principio y no tienen un final... 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.

Estas perspectivas coinciden con la de los investigadores anteriormente citados, quienes asignan a las coplas un origen mixto, español y prehispánico. Aunque la cuestión del origen de las expresiones musicales es hartamente problemática y controvertida, es interesante la afirmación de Cámara de Landa, quien 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, sí presentan estructuras procedentes de la poesía española.

Las copleadas están presentes de manera relativamente similar en el carnaval grande y en el chico. A lo largo del primero, se realizan 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” van por la calle, seguidos por una multitud, tocando la puerta de las casas y entrando a cantar coplas con caja¹⁶ allí donde los invitan a beber –cerveza, vino, vino con gaseosa, gaseosa, licor o chicha.

Al igual que en muchos otros eventos, en el carnaval de Iruya las coplas se cantan en ronda, junto con el acompañamiento de la caja y, a veces, la anata o el erkencho. Estos últimos son los instrumentos que se utilizan en la época lluviosa, evidenciando el fuerte vínculo entre tiempo estacional y ritual. Como explica Bernabé Montellanos (2004):

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?

¹⁵ Exceptuando festivales o eventos similares, la copla individual es menos frecuente en Iruya.

¹⁶ Ocasionalmente las coplas se intercalan con música ejecutada con acordeón y timbales. Esto no sucede todos los años sino cuando hay un acordeonista. En palabras de Walter Cruz (2009), 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, ocasionalmente, cuarteto y cumbia. En esos momentos se baila en pareja o pequeños grupos.

La gente canta y baila en conjunto, sueltos o tomados de la mano y, ocasionalmente, abrazados. Parados uno al lado de otro y de cara al centro de la ronda o casi de costado, giran en sentido contrario a las agujas del reloj al ritmo de la caja. Pérez Bugallo (1988: 387) señala que en esa región “la única expresión coreográfica realmente antigua la constituye el baile circular del que participan tanto hombres como mujeres, pero sin organizarse en parejas”.¹⁷

Puede haber uno o más cajeros, algunos de los cuales suelen ubicarse en el centro de la ronda, al igual que el anatero y el erkenchero, cuando los hay. Las coplas se entonan en conjunto: una persona inicia y las demás, al reconocer el texto o al ir escuchando los versos de las cuartetas, se van sumando. Esto es posible porque los versos se repiten, como 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”. Muchas veces los cajeros comienzan la copla; en otras ocasiones, es alguien de la ronda quien, ya sea por el volumen, timbre o seguridad de su voz, o por la copla elegida –si gusta, divierte, se reconoce, es creativa o apropiada para la ocasión, entre otras posibilidades– es seguido por los demás.

El baile popular

En Iruya los llamados “bailes populares”, entre los cuales predomina la cumbia, son muy habituales. Se organizan cuando se realiza el pago a los jubilados, en la fiesta patronal de la Virgen del Rosario y en el carnaval, entre muchas otras ocasiones. En este último, el baile tiene lugar el sábado de carnaval chico por la noche. En ellos, un conjunto musical ejecuta principalmente cumbia y, en menor medida, expresiones tales como las que allí se denominan música “romántica”, “latina”, “internacional”, “bolichera” y cuarteto¹⁸.

Se advierten diferencias significativas entre este baile y las copleadas, tanto desde la propia observación como desde los discursos que los iruyanos enuncian sobre ellas. Diferentes actores sociales suelen concordar con que la cumbia no es propia del lugar, pero que en la actualidad ocupa allí un espacio importante. En efecto, es muy frecuente escuchar este género estando en Iruya, ya sea en los bailes, las “veladas” –eventos en donde los chicos y jóvenes hacen diversas representaciones–, las radios, los grabadores y la televisión. Algunos estudios destinados a las llamadas expresiones folklóricas o etnomusicológicas señalan la presencia de la cumbia en esta y otras regiones cercanas desde hace ya varias décadas (Cámara de Landa 2006; Pérez Bugallo 1988; Ruiz 1968; Restelli 2000 y 2006). Así, pese al imaginario que suele imperar en torno al panorama musical norteño, es usual que se escuchen y ejecuten estas expresiones “de moda”, muy difundidas en las grandes ciudades, especialmente entre los sectores populares (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro 2008; Cragolini 2006; Salerno y Silba 2006; Silba y Spataro 2008).

En Iruya la cumbia suele estar asociada a la juventud y al mundo moderno. A menudo se critican los mensajes de sus letras y su amplia difusión en desmedro de las llamadas prácticas tradicionales, aunque en general no se cuestiona su presencia siempre y cuando las expresiones consideradas locales no sean dejadas de lado. A veces se asume como un emblema de lo impuesto y a la vez de lo apropiado, porque

¹⁷ Sin embargo, me han mencionado otras formas de baile precolombinas: además de la ronda de coplas, estarían el baile de corneta –que se puede observar en la adoración de los *cachis* en Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario (Avenburg 2012)- y las “trenzas” con banderas, también presentes en el carnaval.

¹⁸ Estas expresiones suelen ser utilizadas para referirse a diversos géneros dentro de la música popular. Difundidas a través de los medios masivos de comunicación, los actores las consideran externas a Iruya y las asocian al mundo moderno (Avenburg 2008). Si bien a veces están presentes en estos eventos, no adquieren la misma centralidad que la cumbia –razón por la cual analizo específicamente esta última–.

es como una infiltración de otra cultura, porque somos nosotros los que transformamos nuestra cultura; porque antes no existía por ejemplo la cumbia, no había en ningún lado, y como los jóvenes no son de quedarse acá, emigran, se van, vuelven, y al volver ya traen otra cultura (Luisa Tolava 2008).

En opinión de Bernabé Montellanos (2002), la relevancia que este género ha adquirido se debe en parte 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”.

Este género proviene, aunque con muchos cambios, de la cumbia colombiana (Bueno 2008, Martín 2008) y ha adquirido un lugar central en el mercado de la música tropical, monopolizado por las compañías discográficas. Estas compañías han abarcado los diferentes subgéneros de la cumbia, conformados a partir de las características regionales; entre ellos se cuentan la cumbia villera, la santafecina, la santiagueña, la boliviana, la norteña y la romántica (Cragnolini 2006). Una de las variantes más escuchadas y valoradas en Iruya es la cumbia norteña, “un subgénero de la cumbia que es popular en las provincias del norte de la Argentina o en los países que limitan al norte (Bolivia y Perú)” (Vila y Semán 2006: 33, nota al pie). Según explica Graciela Restelli (2006), proviene de la adaptación de algunos huaynos, con los que comparten el esquema rítmico de base, o de la creación de otras nuevas, pero siguiendo el mismo estilo. Posiblemente, opina Lucía Bueno (2008), una de las razones de la apropiación y reterritorialización en Salta sea, justamente, la similitud entre el acompañamiento rítmico de la guacharaca –instrumento típico del Vallenato, variedad de la cumbia– y el de los huaynos y carnavalitos norteños¹⁹. Por lo general, los iruyanos distinguen este subgénero de otros tipos de cumbia por el contenido de sus letras; se afirma muchas veces que, por ejemplo, la cumbia villera es “más zarpada”²⁰. En cambio, en la norteña “te hablan las letras de otra cosa, como consejos por ahí, unas cosas... canciones de amor” (Marcelo²¹ 2006). El Chino, cantante del grupo jujeño “El Chino y la Revelión”²², opina que mucha gente prefiere la cumbia norteña a la cumbia villera porque esta última, junto con otros subgéneros, es menos respetuosa hacia las mujeres y más “guaranga”. Además afirma que en muchos grupos la cumbia norteña se combina con géneros del folklore, la cachaca mexicana o el vallenato colombiano, generando una mayor aceptación entre el público. Esto no quita, sin embargo, que en Iruya se escuchen y gusten diferentes estilos de cumbia.

Los bailes suelen ser organizados por instituciones –colegio, club– que cobran una entrada para recaudar fondos. Se realizan en el salón comunitario o en el complejo deportivo del colegio secundario, en donde se monta un escenario para los músicos. Generalmente, se contratan conjuntos de cumbia. Antes de la actuación en vivo, la música proviene de reproductores. Los conjuntos habitualmente son del lugar o proceden de Salta, Jujuy, Humahuaca o Bolivia. Hasta hace pocos años, había en Iruya tres grupos de cumbia: “La Banda Joven”, “La Nueva generación” y

¹⁹ El ritmo en cuestión consiste en dos unidades que contienen una corchea y dos semicorcheas cada una, en un compás de 2 por 4.

²⁰ La cumbia villera, surgida en Buenos Aires durante los años noventa, incorporó a la cumbia nuevos tópicos y códigos textuales y sonoros no habituales en el género que se vinculan con la adscripción a la marginalidad y con la afirmación de la legitimidad de prácticas vinculadas a una “supuesta *subcultura villera*” (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro 2008: 50). En este subgénero se ponen en foco problemáticas tales como la delincuencia, las drogas, el alcohol, la violencia policial, la corrupción política y la exclusión social (Cragnolini 2006, Salerno y Silba 2006, Silba y Spataro 2008, Vila y Semán 2006).

²¹ Marcelo era cantante de un conjunto de cumbia local; su nombre es ficticio, ya que al haberse mudado de Iruya fue la única persona a la que no pude contactar para consultarle si me permitía utilizar su verdadero nombre.

²² “El Chino y la Revelión” actuó en el baile de la Fiesta Patronal de la Virgen del Rosario de Iruya en el año 2008, ocasión en la que realicé una entrevista durante el entreacto.

“Carisma”. En la actualidad, solo el primer grupo permanece activo. Aunque hay variaciones de una banda a la otra, en líneas generales suelen incluir voz, coros, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado, percusión y un animador. Asisten a estos eventos fundamentalmente adolescentes y adultos jóvenes. Los bailes suelen durar hasta la madrugada.

En particular, el baile popular del carnaval iruyano se diferencia por incluir el desfile de los disfrazados. Participan todos los que desean disfrazarse, generalmente iruyanos. Deben desfilan el sábado y el domingo recorren casa por casa cantando coplas hasta “despachar” el carnaval. Algunos disfraces son comprados, pero la mayoría se confeccionan a mano. Los disfrazados se presentan solos, en pareja y, ocasionalmente, en pequeños grupos. Entre los personajes he podido observar diablitos, parejas de ancianos con vestimenta de la zona, personajes de dibujos animados, bailarinas de tinku y animales, entre otros. Durante el desfile la música suena en general a partir de un reproductor y, a veces, de la banda en vivo. Predominan expresiones de música andina, tales como la saya, el carnalito y el tinku y, en menor medida, la cumbia. Los disfrazados, en orden y anunciados por el cantante, pasan desfilando, bailando y actuando sus personajes por el centro del salón. En el escenario, a un costado de la banda, se ubica el jurado, que anunciará a 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, aunque también cuarteto y música andina. La gente por lo general baila en parejas, tomados de la mano o sueltos, o en grupos formando rondas. Además de bailar, conversar y beber, en el baile del carnaval la gente juega con nieve en aerosol, talco y papel picado.

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 primer lugar, se perciben diferencias significativas en la utilización del espacio. Este es permeable durante las cajeadas, en las que tanto quienes coplean como quienes escuchan están en la misma área, y estos últimos pueden entrar a coplear a la ronda cuando lo desean. En el baile, por su parte, están claramente marcadas las zonas de los músicos –el escenario– y la audiencia –el resto del salón comunitario–. Lo mismo ocurre con la delimitación entre el lugar por el que desfilan los disfrazados –una suerte de “claro” en el centro del salón– y el espacio destinado a los espectadores –alrededor de los que desfilan–. Además, los disfrazados tienen un atuendo particular que los diferencia del resto de los concurrentes, tanto en el baile como en la copleada del 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, lo que Goffman (2006) denomina los “modales”, contribuyen a marcar las diferencias entre copleadas 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, etcétera. La gente que está mirando puede acercarse cuando lo desee y, muchas veces, desde la ronda, pueden hacer un gesto instando a alguien a incluirse. Presupongo que, en el caso del baile de cumbia, si alguien ajeno a la banda o a los disfrazados se subiera al escenario u ocupara el centro del espacio del desfile, sería amonestado y sacado de allí. Pero en los espacios delimitados para el público, se baila, se bebe, se conversa; en otras palabras, la gente participa activamente.

De lo antedicho se desprenden dos cuestiones centrales: por un lado, en ambas *performances* todos los participantes tienen un rol activo; por el otro, existe un fuerte contraste entre las copleadas y el baile de cumbia. En este último, los músicos y los disfrazados están

separados del público. En las copleadas, en cambio, todos tienden a participar en roles relativamente similares y se intenta que no haya 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 constituyan el foco de atención. Asimismo, al estar todos empapados, pintados y entalcados, se diluyen las distinciones. Los actores privilegian un tipo de interacción en el cual la gente comparte el baile, la música y las bebidas, y por ello viven como una ofensa el hecho de que algunos turistas no participen de la ronda, no acepten las bebidas, y solo se posicionen como espectadores que miran y toman fotografías²³.

Performance y experiencia 1: Recreando valores comunitarios y discutiendo el “mundo occidental”

Como dije, considero al carnaval como *performance*; esto significa que se trata de una secuencia de actividades que implican interpretaciones de experiencias pasadas o actuales atravesadas por la comunidad (Bruner 1986; García 2005; Turner 1982, 1985, 1986, 1987) y que, al mismo tiempo, contribuyen a moldear esas experiencias y generar otras nuevas. Esta perspectiva nos invita pensar en las copleadas y el baile popular –*performances* dentro de la *performance*– a partir de la articulación entre dos instancias: en primer lugar, las experiencias a las que remiten y las maneras que se despliegan para interpretar esas experiencias; en segundo lugar, las vivencias que generan las mismas *performances*. Estas instancias se retroalimentan. Como explica Edward Bruner (1986) retomando a Dilthey, la relación entre experiencia y sus expresiones –las *performances*– es dialógica y dialéctica. La primera estructura a las segundas, pues entendemos a los demás a partir de nuestras propias experiencias y de la autocomprensión. Al mismo tiempo, las expresiones dan forma a la experiencia, dado que la definen, destacan, enriquecen y esclarecen. Podemos agregar que expresiones tales como las que se despliegan en el carnaval, no solo permiten recrear, interpretar y posicionarse ante sus experiencias sino que también, en su dimensión performativa, tienen efectos entre los participantes, generando nuevas experiencias y resignificaciones. En este apartado trataré la primera de las instancias mencionadas y, en el siguiente, la segunda de ellas.

Sin duda las experiencias a las que remiten las actividades aquí analizadas son múltiples y posiblemente inabarcables. Me centraré fundamentalmente en dos de ellas, pues se destacan tanto en los dichos de muchos iruyananos como en aquello que pude observar en mi trabajo de campo. Por un lado, los modos de organización comunitaria y, especialmente, su vivencia e interpretación actual acorde a los procesos de reafirmación y revalorización de la identidad étnica; y, por el otro, la experiencia de su incorporación y relación –desigual– con la sociedad circundante que mencionara a los inicios de este trabajo.

He señalado que las copleadas son consideradas prácticas tradicionales, propias de la cultura local y resultado de expresiones precolombinas e hispánicas. Tanto en el plano verbal como en la puesta en escena, se percibe la centralidad de los actos de compartir, acercarse, forjar y reforzar lazos sociales²⁴. En efecto, el modo de coplear, en ronda y de la mano, “más que nada tiene que ver con lo social, con el momento de esa reunión, y de compartir todo” (Ramiro Poclava 2008). Como explicaba Noemí Poclava (2007), “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”.

²³ No pretendo en absoluto crear una imagen idealizada de igualdad plena en las copleadas y una de jerarquización e individualismo en el baile; mi intención es solo marcar la diferencia que suele ser resaltada por los discursos de los actores.

²⁴ Esto se advierte también en el caso de los almuerzos del carnaval (Avenburg 2010).

Es muy común que se enfatice esta vivencia de unión con el resto de los copleros. En palabras de Bernabé Montellanos (2008),

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.

Todo esto se vincula con un modo de entender a la cultura local en el que se enfatiza la importancia de la ayuda mutua o el “torna-vuelta” –“yo te presto y después vos me volvéis a devolver”–, que “es la organización que teníamos antes” (Ramiro Poclava 2008). Los iruyanos suelen asociar fuertemente estas acciones con modos de relación comunitaria que, según muchos sostienen, se remontan a tiempos prehispánicos. Las copleadas constituyen una práctica cultural que subsiste frente al “avasallamiento”, en palabras de Bernabé Montellanos, 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?” (2002). Aparece también un ideario de relación con la naturaleza y con las fuerzas sobrenaturales en el que el hombre se asume como parte integral y dependiente de estas. Es por ello que son necesarios rituales propiciatorios como el carnaval, en los cuales el acto de compartir -tanto entre las personas como con diferentes entidades naturales y sobrenaturales- adquiere un lugar central.

Las formas de percepción y relación mencionadas se conciben como claramente diferentes a los modos de acción imperantes en la sociedad envolvente. Muchos iruyanos encuentran, por ejemplo, que en esta última prevalece un individualismo en relación con la música que se distingue del carácter comunitario de las coplas. De acuerdo con Bernabé Montellanos (2003),

El que vive en el cerro, el que vive en el pueblo... que inventa su copla, baja, la tira al pueblo [...] Nosotros acá no manejamos el criterio de ‘yo escucho una copla, voy, la grabo para mí’, no. Yo voy, canto mi copla y ya está. En cambio en la ciudad vos vas, grabás, tirás una copla, qué linda copla, la registran rápidamente, o ‘es mía’ o ‘recopilación de tal’. [...] Porque de repente allá [en el cerro] la gente no se pone desde un punto de vista analítico, registro de propiedad privada, no, simplemente viene, lo hace, lo canta, lo deja al pueblo, nada más. [...] Esos derechos son distintos a nivel desde aquí, desde nuestra cultura, en cambio en Occidente, en la cultura occidental no, ellos registran todo.

Se destaca también que el trabajo compartido, tal como el que hoy se observa durante la preparación y diversas actividades del carnaval, era mucho más frecuente en el pasado, cuando imperaba un individualismo menor. Don Andrés Gallardo (2009) recuerda que:

antes era más lindo. Sabían ayudarse entre ellos, por ahí en las siembras, en las cosechas, al que tenía más mucho lo ayudaba a cavar papas, a deshojar su maíz. Antes se hacía mucho la minga, para las siembras, [...] venía otro con su yunta de bueyes, le ayudaba a sembrar y después por la tarde a pisar la hierba; esa era costumbre. [...] Para las cosechas también, ayudaban a pelar maíz, a cavar papas, después a traer maíz a encestar, y hay que festejar la encestada de maíz. Así era antes, la gente más unida, más compartida era. Ahora no, ahora son más desunidos [...]. Cada uno, nada más. Pueda o

no pueda tendrá que hacerse. Antes no, cuando veían que no estabas pudiendo vos, ahí nomás iban a ayudar.

Estos cambios se atribuyen muchas veces a la organización política y económica nacional. Pedro Cruz (2007), por ejemplo, observa que

antes había más solidaridad. Cuando decían ‘hagamos la fiesta’, ‘bueno, organicemos’; uno ponía un poco de papa, un poco de carne, otro traía leña; así era. Y ahora no, ahora lo dejan solo. El otro [quien no busca la solidaridad comunitaria], cuando va a ver al político, consigue todo.

Walter Cruz (2009) también 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”. En su opinión esto se debe a que “hoy el sistema capitalista [penetra] hasta el último rincón de nuestra comunidad.

Vemos que en la oposición planteada aparecen imágenes en torno a una relativa autonomía comunitaria, y al hecho de reunirse y compartir. Estas imágenes se asocian a la cultura local –a veces específicamente a grupos prehispánicos, otras, en cambio, se ubican en un tiempo más indefinido– y se contraponen a la idea de mundo occidental. En mi opinión, estas perspectivas implican maneras de interpretar y vivir la experiencia de la desestructuración del sistema comunitario en su articulación con la “sociedad central”, a la que hace referencia Reboratti²⁵. Esta distinción no es ajena a los cambios socio-políticos en los que se han visibilizado y reconocido algunos derechos de los pueblos originarios, de la mano de las crecientes identificaciones étnico políticas a nivel nacional e internacional (Segato 2007). 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.

Teniendo en cuenta lo recién señalado, la cumbia ocupa un lugar ambiguo. Por un lado, se asocia al mundo moderno, a la juventud y a modos de organización de la sociedad occidental considerados individualistas y jerárquicos. A veces se la relaciona con los procesos de desvalorización de las manifestaciones locales que, en palabras de Bernabé Montellanos, han contribuido a la “transculturalización”. En este sentido es percibida como claramente diferente a las modalidades de la cultura local. Sin embargo, el hecho de que una gran cantidad de iruyanos se haya apropiado de ella ha provocado su inclusión entre los modos de festejar, de juntarse, de divertirse y de compartir. Este género, que forma parte de la realidad iruyana, es incorporado a prácticas propias de la cultura local y, en esa misma incorporación, cobra nuevos sentidos. La cumbia proviene del mundo moderno, un mundo que ellos también integran y, a la vez, transforman. A todo esto se suma otro factor: la especial difusión de este género entre los sectores populares da cuenta del

²⁵ Por supuesto que el modo de interpretar dichas experiencias no ocurre en un vacío cultural, sino en determinados contextos sociopolíticos; además, en tanto interpretación y elaboración de la experiencia, no debemos olvidar que implica una construcción del pasado que puede referirse no solo a un pasado concreto sino también a un modo de percibirlo, muchas veces, idealizado.

espacio estructural en que se insertaron los iruyanos en el mundo moderno, es decir, su incorporación subordinada.

De este modo, si bien se vincula a la cumbia con procesos de desvalorización de manifestaciones locales, ello no impide su consideración como un género musical de pertenencia y expresión de lo propio. La ambivalencia frente al género musical, por lo tanto, expresa la tensión del entramado que pretende oponer lo “tradicional” y lo “moderno”. Esta supuesta oposición, surgida de los estándares de autenticidad impuestos desde la sociedad circundante, es cuestionada –no sin ambigüedades- desde la práctica concreta, en la que se demuestra una confrontación tácita entre diversos modos de “ser indígena”: aquellos impuestos desde el Estado y aquellos valorados y vividos por los propios indígenas.

Pues aun cuando muchos iruyanos buscan “mantener” las “tradiciones”, ellos también discuten los imaginarios exotizantes que pretenden situarlos en un tiempo ahistórico y en un espacio cerrado. Al respecto, dice Bernabé Montellanos (2008):

muchos a veces vienen y dicen ‘pero acá han perdido su identidad, porque cómo van a bailar cumbia’; escúchame, 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*.

De esta manera, se ve por un lado a la cumbia como algo externo y producto de la imposición cultural y mercantil. Pero, por otro lado, se acepta su presencia, en tanto hoy en día forma parte del gusto de muchos iruyanos. Ellos han atravesado una diversidad de experiencias histórico-sociales. Entre ellas, la imposición de valores, orientaciones estéticas y prácticas. Sin negar el carácter cuestionable de dicha imposición, la posición que adoptan hoy en día asume e incorpora, de manera más o menos crítica, esas experiencias, pues han dado forma a su realidad actual. La posibilidad lícita de que se rebelen o incluso de que actores externos contribuyan al cuestionamiento de procesos naturalizados, no justifica que, nuevamente, se les imponga desde afuera cómo deben ser, qué deben cantar, ejecutar o escuchar.

En suma, pese a que muchas veces los iruyanos las contraponen, algunas manifestaciones asociadas al mundo “moderno” y “externo” también contribuyen al carácter festivo del carnaval, y a la posibilidad de divertirse y compartir. Aunque a veces la presencia de la cumbia se asocia con el poder que han tenido agentes e instituciones de la sociedad circundante en el replegamiento y desvalorización de la cultura local, por lo general la gente disfruta de este género y su apropiación no se considera negativa; es también una actividad que se comparte. Además, las expresiones “modernas” no excluyen necesariamente a las “tradicionales”. Como decía Irma Zambrano, “A mí me gusta la cumbia y me gusta en mi tradición la copla” (2003). Así, el baile es también un modo de divertirse, de festejar, de juntarse y compartir desde expresiones que forman parte de su realidad actual. Tanto el baile como la copleada constituyen maneras distintas de festejar en un mismo evento: “son modos diferentes, más que nada por los grupos que integran esta sociedad específica” (Ramiro Poclava 2008). La experiencia de compartir, entonces, se traduce en las vivencias del baile y las copleadas, cuya presencia en un mismo evento contribuye a configurar una celebración comunitaria compleja y heterogénea. Se condensan sentidos en una misma *performance*, el carnaval, presentándolo como propio de pueblos kollas, los cuales no solo recrean prácticas “tradicionales” sino que también, en tanto integrantes de la sociedad circundante, incorporan prácticas provenientes del mundo “moderno”.

Performance y experiencia 2: actuaciones que actúan en los actores

En cuanto a la segunda de las instancias mencionadas sobre la relación entre *performance* y experiencia –los efectos generados por aquella–, 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. Esta idea se apoya en la observación de algunos estudiosos que han destacado que las prácticas musicales generan experiencias intensas en los participantes (Feld 2001; Keil 2001; Schutz 1977, entre otros). Así, los actos de cantar, ejecutar instrumentos y bailar juntos provoca vivencias de cercanía, una “relación de sintonía mutua”²⁶ (Schutz 1977), una sensación de identidad, participación, “mismidad”, o “deseo de fusión” (Keil 2001: 263)²⁷.

Al mismo tiempo, los sonidos se vinculan con los sentidos que se les otorga. De acuerdo con Steven Feld (2001), los sonidos se estructuran socialmente, vehiculizando significados de manera tal que comunican y encarnan sentimientos. Los sonidos serían entonces sistemas simbólicos que, ubicados en su contexto de ejecución, despliegan y articulan categorías culturales, sentimientos y acciones. La fuerza de estas experiencias no reside solamente en el plano sonoro, sino también en otras dimensiones de las *performances*. Como señalara Turner (1982), en ellas se producen estados psicofísicos particulares –*flow*– que intensifican la cercanía entre los sujetos, exacerban la conciencia kinética y contribuyen a propiciar la reflexividad²⁸. En el conjunto de las *performances* musicales, entonces, confluye toda una serie de creencias, valores, significados y modalidades que, al ser *actuadas* por los participantes, *actúan* en ellos, es decir, los modifican.

Podemos pensar entonces que tanto la ejecución como la audición de las coplas y la cumbia remiten a sentidos como los anteriormente mencionados, vinculados a la cultura local, la cultura occidental, las tradiciones, la modernidad, la comunidad, el mundo externo, la apropiación de ciertas prácticas y representaciones, su imposición, la cercanía, el individualismo, los kollas, etcétera. Pues como observa Bruner (1986), a través de las *performances* los actores re-experiencian los imaginarios sociales. En efecto, la escenificación de las copleadas revive la experiencia del canto compartido, la sensación de continuidad y recreación de las tradiciones, el encuentro, la no distinción entre actores y audiencia. Se acercaría a la experiencia de *communitas* desarrollada por Turner (1995), entendida como modo de relación basado en el contacto directo entre los actores sociales, en el que las distinciones jerárquicas de la estructura social se tornan difusas²⁹. Asimismo, de acuerdo con el testimonio de diferentes interlocutores, posibilita la cercanía entre las personas. Al respecto Jesús López (2008) expresaba:

²⁶ Alfred Schutz (1977: 108) encuentra que en la comunicación musical se genera una “relación de sintonía mutua” en la que “el ‘Yo’ y el ‘Tu’ son experimentados por ambos participantes como un ‘Nosotros’ como una presencia intensa”. En el acto de hacer música, explica el autor, se produce un tipo de comunicación prelingüística mediante una sintonía de los tiempos internos, es decir, se comparten los flujos de experiencia de tiempo interno.

²⁷ Charles Keil (2001: 261) sostiene que el poder de la música radica en lo que él denomina “discrepancias participatorias”; estas significarían “inflexión”, ‘articulación’, ‘tensión creativa’, ‘dinamismo relajado’ o ‘asincronía semiconsciente o inconsciente’. Sería una suerte de desajuste: “para poder producir una implicación personal y ser socialmente valiosa, la música ha de ir ‘a destiempo’ y estar ‘desafinada’” (2001: 261). Estas discrepancias generarían vivencias que, tomando la redefinición que hace Barfield (1965, en Keil 2001) del concepto de “participación” utilizado por Lévi-Bruhl, implican una inmersión colectiva, un sentimiento de “mismidad”, una suerte de fusión con la música, con el baile y con los otros participantes (Keil 2001).

²⁸ Si sumamos la ingesta de alcohol al hecho de estar horas y horas cantando en ronda junto con otras personas, se entiende que en las copleadas haya fuertes cambios de percepción y estados emocionales intensos que se asemejan al estado que Turner denominó “flow”. Debo destacar al respecto, para evitar los imaginarios estigmatizantes, que esto ocurre incluso entre quienes beben poco o no se “machan” –no se emborrachan–.

²⁹ Se aplica en este caso, no obstante, la afirmación de Rubens Alves da Silva (2005) en torno a la presencia, en un mismo acto performático, 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.

porque de repente lo que sí genera es amistad, llevarse bien; incluso hay gente que quizá no se habla en tanto tiempo, y al cantar juntos, y por ahí quizá genera que la gente se abuene. En las fiestas siempre se genera más de compartir y esas cosas, más amistades.

También el hecho de compartir comida, bebida y trabajo en el marco del ritual, menos frecuente hoy en día en el espacio de la vida cotidiana, permite actualizar modos de relación fuertemente asociados con sistemas de organización locales, algunos de ellos prehispánicos. Se incorporan modos específicos de vincularse entre los hombres, con la naturaleza y las divinidades que, como vimos, son particularmente ponderados por numerosos actores sociales.

Los bailes populares permiten por su parte que los participantes asuman una identidad definida como moderna y que compartan un mundo musical con gente de sectores populares rurales y urbanos. Fundamentalmente, se podría decir que los iruyanos vivencian el carácter “escurridizo” de sus identidades, que no se dejan encasillar tan fácilmente de acuerdo con las categorías estáticas de “otredad” mediante las cuales se los interpela en tanto indígenas. Es lo que hace que Marcelo pueda decir, con orgullo y sin contradicción: “somos un negrito kolla” y “la cumbia la llevo en el corazón” (2003). Es decir, se vive el hecho de ser tanto kolla como “cumbianchero”, terrible sacrilegio para quienes buscan lo “puro”. Se comprueba además que el mundo “externo” no solo forma parte del mundo “local” –como si estos fueran excluyentes– sino también que su incorporación se resignifica: a partir de prácticas externas, modernas, impuestas y a la vez apropiadas se genera una experiencia de cercanía, celebración conjunta y diversión compartida, similar en parte a la que se produce en las copleadas.

Como puede verse, las copleadas y el baile presentan tanto asociaciones opuestas como similares. Al poner en escena modos de relación específicos, con los sentidos que se les otorgan, ellos se transmiten y “restauran” –en el sentido que le atribuye Schechner–, es decir, se reafirman, recrean, transforman. Estas modalidades y significados son *actuados por* y *actúan en* los diversos participantes, quienes los ponen en foco –de forma más o menos consciente, y más o menos crítica–, posibilitando su cuestionamiento, aceptación y resignificación.

Reflexiones finales

A lo largo del trabajo he buscado indagar en la relación entre *performance* y experiencia a través de dos prácticas musicales presentes en el carnaval iruyano: las copleadas y el baile popular. Para ello presenté las características del contexto histórico-social en el que se enmarcan y describí dichas prácticas tanto a partir de mi propia observación e interpretación como de los discursos y lecturas de los iruyanos. A partir de allí, reflexioné sobre la relación entre *performance* y experiencia desde dos lugares interrelacionados: por un lado, algunas de las experiencias que son recreadas y resignificadas en el marco de las *performances*; por el otro lado, las vivencias generadas por estas últimas.

Hallé fuertes vínculos entre algunas características de las prácticas musicales y la manera en que los actores –en tanto integrantes de una comunidad kolla– dan sentido a sus relaciones con la sociedad circundante. Encontré también que estos sentidos remiten a un universo simbólico que pondera modos de relación y acción vinculados a la cultura local y al pasado, y que discute en cierta medida los modos que se asocian al “mundo occidental” o, más exactamente, los efectos que este produce. Además, pude advertir cómo, en el marco de esas actividades, se cuestionan idearios

exotizantes que conciben a esta cultura local como estática y sin capacidad de apropiarse de prácticas y representaciones de ese “mundo occidental”, es decir, de la sociedad envolvente.

A modo de cierre, deseo enfatizar este último punto. Si bien ambas prácticas generan vivencias parcialmente distintas y están asociadas con experiencias contrapuestas, integran una misma *performance*. Considerada parte de la cultura local, esta celebración pone en evidencia que lo tradicional y lo moderno no se oponen, sino que se configuran mutuamente. Expresiones musicales tales como las coplas y la cumbia hacen del carnaval iruyano un evento complejo en el que se recrean y construyen interpretaciones en un interjuego entre, por un lado, experiencias concretas pasadas y actuales; por otro lado, sentidos otorgados a esas experiencias; y finalmente, posicionamientos histórica y socialmente situados –que conllevan proyecciones en torno al provenir–.

En estas actividades se pone en escena el proceso de desestructuración comunitaria que implicó la inserción en la sociedad nacional y se defiende la particularidad frente a la “transculturalización”, pero también el cambio frente a la cristalización. Esta puesta en foco mediante la dramatización se acompaña de discursos crecientemente reivindicatorios de las identidades étnicas. Así, los iruyanos se identifican como indígenas cada vez en mayor medida y, como tales, defienden sus derechos. Ahora bien, esto no significa en absoluto que tomen acríticamente el “mandato de exotismo” mediante el cual, muchas veces, se los interpela. Porque también son modernos e integran el mundo globalizado. Es decir, las mismas “ideas y prácticas culturales originalmente locales, que se trasnacionalizan” (Segato 2007: 176) e imponen desde las industrias culturales son apropiadas y muchas veces defendidas ante otra oferta de interpelación, con la que se combinan de forma contradictoria y casi esquizofrénica: aquella que les impondría ser indígenas “como corresponde”, “como eran”, “como deben ser”, intactos, sumisos, estáticos, estereotipados.

Por el contrario, con solo considerar dos prácticas –entre las muchas– presentes en el carnaval de Iruya ha sido posible demostrar su carácter heterogéneo y cuestionar las perspectivas que presentan a los pueblos indígenas del Noroeste argentino como a-históricos, portadores de una identidad estática y cristalizados en sus prácticas tradicionales. Estas actividades recrean modalidades de relación y acción que se interpretan mediante su asociación con las experiencias vividas por la comunidad y con referentes identitarios tales como el ser indígenas, tradicionales y a la vez modernos. Tomando prestadas las palabras de Bernabé, podemos concluir que ser kollas no excluye el estar “aggiornados”, pues sus identidades étnicas se desarrollan en contextos mayores y sus “tradiciones” están siempre en movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, Pablo et. al. 2008. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, comps. Pablo Alabarces y María G. Rodríguez, 31-58. Buenos Aires: Paidós.

Alves da Silva, Rubens. 2005. “Entre ‘atres’ e ‘ciencias’: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais”. *Horizontes Antropológicos* 11 (24): 35-65.

- Aretz, Isabel. 1952. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Avenburg, Karen. 2008. "Entre la coplea 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*, coord. Marcela Woods. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Laser Disc (en CD).
- . 2010. "Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta-Argentina)". En *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, comp. Enrique Cruz, 17- 42. Salta: Purmamarka Ediciones.
- . 2012. *Recreando el pasado, posicionándose en el presente. Performance y experiencia en dos fiestas rituales de Iruya (Salta, Argentina)*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1855> [Consulta: 30 de septiembre de 2016]
- Bajtín, Mijail. 1994. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Barth, Frederik. 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 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.
- Briones, Claudia. 1994. "'Con la tradición de las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos': Usos del pasado e Invención de la Tradición". *Runa* 21: 99-130.
- Bruner, Edward. 1986. "Experience and Its Expressions". En *The Anthropology of Experience*, eds. Victor Turner y Edward Bruner, 3-30. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Cámara de Landa, Enrique. 1996. "Baguala y proyección folklórica". En *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sociedad Ibérica de Etnomusicología 1: 109-141. Barcelona.
- . 2001. "La música de la baguala". *Música. Boletín de la Casa de las Américas* 6-7: 23-38.
- . 2006. *Entre Humahuaca y La Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cladera, Jorge. 2008. "Implicancias de la apropiación comunitaria de la tierra sobre las actividades de subsistencia de la Comunidad Kolla de Finca Santiago (provincia de Salta)". En *Tesis de Licenciatura del Departamento de Ciencias Antropológicas II*, coord. Woods, Marcela. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Laser Disc (en CD).
- Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela. 1996. "¿Supay o diablo? el carnaval en la Quebrada de Humahuaca". En *Estudios sobre el sincretismo en América Central y los Andes*, comps. N. Ross Crumrine y Bernd Schmelz, 275-304. Bonn: Colección Estudios Americanistas de Bonn.
- Cragolini, Alejandra. 2006. "Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10. <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>. [Consulta: 10 de octubre de 2011].
- Feld, Steven. 2001. "El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces et. al., 331-355. Madrid: Trotta.
- García, Miguel. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Goffman, Erving. 2006. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hocsman, Luis Daniel. 2000a. "Transhumancia y sistema de uso común del territorio en la cordillera oriental (Salta)". Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Antropología Sociocultural*. 23 y 24 de junio, Rosario.

- . 2000b. “Políticas territoriales y etnicidad en los valles intermontanos de la cordillera oriental (Salta-Argentina). En *Etnicidades y territorialidades en redefinición. Una perspectiva histórica y antropológica*, comps. Hugo Trincherro y Alejandro Balazote, 107-123. Córdoba: Imprenta de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).
- Karasik, Gabriela. 1984. “Intercambio tradicional en la Puna jujeña”. *Runa* XVI: 51-91.
- Keil, Charles. 2001. “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces et. al., 261-272. Madrid: Trotta.
- Madrazo, Guillermo. 1982. *Hacienda y encomienda en los Andes. La Puna Argentina bajo el Marquesado de Tojo. Siglos XVII a XIX*. Buenos Aires: Fondo Editorial.
- Martín, Eloísa. 2008. “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. <http://www.sibetrans.com/trans/a90/la-cumbia-villera-y-el-fin-de-la-cultura-del-trabajo-en-la-argentina-de-los-90>. [Consulta: 10 de octubre de 2011].
- Menelli, Yanina. 2008. “El ‘carnaval de cuadrillas’ en Humahuaca: consideraciones en torno de sus sentidos sociales”. Ponencia presentada en las *Vª Jornadas Nacionales Homenaje a Guillermo Magrassi*. Mar del Plata, 5 al 7 de junio. _
- Merlino, Rodolfo y Rabey, Mario. 1978. “El ciclo agrario-ritual en la Puna argentina”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XII: 47-70.
- . 1983. “Pastores del Altiplano andino meridional: religiosidad, territorio y equilibrio ecológico”. *Allpanchis* 21: 149-171.
- 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*, comps. Hernán Otero y Guillermo Velázquez, 189-214. 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.
- Popular Memory Group. 1982. “Popular Memory: Theory, Politics, Method”. En *Making Histories. Studies in history writing and politics*, eds. Richard Johnson et. al., 205-252. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 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.
- . 2006. “Las comparsas de Humahuaca: polisemia del carnaval”. En *Entre Humahuaca y La Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*, ed. Enrique Cámara de Landa, 43-58. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Reboratti, Carlos. 1998. *El Alto Bermejo. Realidades y conflictos*. Buenos Aires: Editorial La Colmena.
- 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”.
- Salerno, Daniel y Malvina Silba. 2006. “Juventud, identidad y experiencia: Las construcciones identitarias populares urbanas”. *Revista Question* 10. <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/211>. [Consulta: 29 de agosto de 2015].

- Saunders, Jennifer. 1999. "Key Concepts and Debates y Linguistic Anthropology". En *Linguistic Anthropology Home Page*. Atlanta: Emory University.
<http://www.anthropology.emory.edu/FACULTY/Spitulnik/Linganth/performance.html>. [Consulta: 6 de octubre de 2011].
- 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 *Symbolic Anthropology. A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, eds. J. L. Dolgin y D. S. Kamnitzer, 106-119. Nueva York: Columbia University Press.
- Segato, Rita. 2007. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Silba, Malvina y Spataro, Carolina. 2008. "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras". En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, comps. Pablo Alabarces y María Rodríguez, 89-110. Buenos Aires: Paidós.
- Turner, Víctor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.
- — —. 1985. *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press.
- — —. 1986. "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience". En *The Anthropology of Experience*, eds. Victor Turner y Edward Bruner, 33-44. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- — —. 1987. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- — —. 1995. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Nueva York: Aldine de Gruyter.
- Vega, Carlos. 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. Instituto de Musicología.
- — —. 1998 [1944]. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.
- Vila, Pablo y Pablo Semán. 2006. "La conflictividad de género en la cumbia villera". En *TRANS-Revista Transcultural de Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/146/la-conflictividad-de-genero-en-la-cumbia-villera>. [Consulta: 29 de agosto de 2015].
- Weinberg, Marina. 2004. *Identidad y Política. Formas de organización en la Comunidad Kolla de Finca Santiago (Iruya – Salta)*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Inédita.

Karen Avenburg es doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires y docente e investigadora de la Universidad Nacional de Avellaneda. Desde un enfoque etnográfico, ha estudiado las prácticas musicales y las *performances* en general, analizándolas en su relación con la construcción de identidades, la ritualidad, la teatralidad y, más recientemente, las políticas culturales y la inclusión social.

Cita recomendada

Avenburg, Karen. 2016. “Indígenas y “aggiornados”. Coplas y cumbia en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina)”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES