

Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña

Graciela Beatriz Restelli

Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña

Con este estudio se intenta dar un panorama actual de la realidad sonora de la Quebrada de Humahuaca y la Puna de la provincia de Jujuy y cordón occidental de Salta (Argentina), en un período que abarca desde 1985 a 1997, con algunas observaciones realizadas en 2003. Está basado en la clasificación que realizan los propios habitantes sobre la música que allí se consume y ejecuta: a) Música para adorar y b) Música para bailar o para diversión; además se tiene en cuenta cuál música consideran folklórica y cuál merece una clasificación aparte, como el caso de las coplas (bagualas). Se expone la situación de la "Música para adorar", sin mayor conflicto aparente, hasta la complejidad que entraña el segundo grupo. Si bien es comprobable que la globalización, tanto económica como cultural, afecta a todas las regiones en mayor o menor grado y acelera los cambios, este aspecto genera cuestionamientos, ya que, en otras épocas, los estudios musicológicos realizados en la zona tratada eran enfocados exclusivamente desde el punto de vista del investigador, quien seguía buscando la comunidad folk de Cortazar e ignorando cualquier expresión ajena a ese modelo, desconociendo así la realidad vivida por los actores sociales. Por lo tanto, habría necesidad de reconstruir desde un estudio histórico, la ejecución y consumo de expresiones sonoras no tradicionales en el área tratada, durante décadas anteriores. Finalmente, se proponen temas de investigación a partir de enfoques actualizados.

The present state of musical expressions in the Quebrada de Humahuaca and the Puna region (Jujuy)

This paper attempts to offer an overview of the sounding landscape of the Quebrada de Humahuaca and the Puna region in Jujuy and West Salta (Argentina) over the period between 1985 to 1997, with some additional observations taken during 2003. The study is based upon the local inhabitants' own classification of the music played and consumed in the area, that is, a) music "para adorar" or for worshipping, and b) music for dancing or entertainment. Their views regarding which music is deemed as "folk music" and which merits a special taxonomy, such as the case of the coplas or bagualas is also taken into consideration. The situation of "música para adorar" or music for worshipping, an ostensibly conflictless one, as well as that of the complex second group are presented. Even though it can be observed that globalization, both economic and cultural, has affected all the regions to a certain extent and has accelerated the change rate, the question of change itself is a problematic one since most of previous musicological research was conducted exclusively from the viewpoint of the researcher, that is, seeking the folk community according to Cortazar's definition and oblivious to any expression that fell outside of that theoretical model. Hence, it would be important to reconstruct the performance and usage of non-traditional sound expressions in the area during the past decades. The paper closes with a proposal for exploring new research topics based on more updated approaches.

(Al Dr. Gerardo V. Huseby, *In memoriam*)¹

I. Introducción²

Conocida imagen la siguiente –un *cliché*– a la que todo turista, o algún estudioso aficionado –aunque a veces también profesional– aspira encontrar:

Ubicación: Quebrada de Humahuaca o Puna jujeña; un cardón en el cerro, un rebaño pastando, y un “collita” vestido con un traje raído, cubierto con un poncho, sombrero ovejuno y ojotas, ejecutando en su quena una melodía pentatónica, triste en lo posible.

Realidad:

Ubicación: la misma; un pastor vestido con jeans, buzo con alguna inscripción en inglés, gorrita con visera, zapatillas de las tres tiras o similar, y con un *walkman* del cual, si nos acercamos, podemos escuchar alguna cumbia norteña (que allá por los 80 ejecutaba *Adrián y los dados negros*, entre otros) y quizás también hoy a *Los Sultanes, Ráfaga y/o Rodrigo*.

Estas imágenes antagónicas con las que comienzo el artículo, sintetizan que ya en el siglo XXI estamos muy lejos del *cliché* descrito en primer término, el que ha saturado folletos turísticos, páginas de revistas infantiles e ilustraciones diversas, o de aquella comunidad *folk* de la teoría de Cortazar. ¿Quién, como estudioso que va por primera vez a realizar una documentación a Humahuaca o a la Puna, no ha soñado con las expresiones “autóctonas”, libres de “impurezas”, que encontraría? ¿Y quien –ya *in situ* y con anteojeras teóricas– no ha obviado absoluta y deliberadamente las “impurezas” que estropeaban el modelo anhelado, no invirtiendo un solo cassette ni una sola foto en esas expresiones “invasoras” y fuera de contexto de acuerdo con su preconcepto?

¹ Desde un comienzo, esta ponencia fue dedicada al Dr. Huseby quien, pese a sus problemas de salud, leyó con atención los borradores de mi trabajo aportándome acertadas sugerencias. Hoy lo hago *in memoriam*, a un año de su desaparición física.

² Este trabajo es una ampliación de la ponencia leída en la *XIV Conferencia Anual de la AAM, Universidad Nacional de San Juan*, 10 al 13 de agosto de 2000, en la cual había escrito como nota al pie: “Agradezco la lectura crítica de esta ponencia a Gerardo Huseby, Yolanda Velo, Miguel Ángel García, Alejandra Cragolini y Melanie Plesch”. En la revisión del presente artículo agradezco muy especialmente a Miguel Ángel García, y al aporte de Oscar Olmello.

Doce años de experiencia y documentación en la zona, sumado a una apertura y *aggiornamento* teórico,³ fueron más que suficientes para comprobar que hacer un panorama general de las expresiones sonoras actuales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña resulta un desafío etnomusicológico muy interesante, pues se percibe una confluencia de factores internos y externos como causantes de un mosaico complejo. Por un lado, los flujos migratorios especialmente de jóvenes, a las grandes ciudades, en busca de trabajos que les permitan satisfacer las necesidades impuestas por una economía de consumo, intensificado esto en los últimos años por la globalización, tanto económica como cultural; esos mismos jóvenes que vuelven a su lugar de origen durante las vacaciones o celebraciones como el Carnaval y la Semana Santa, donde transmiten todo lo aprehendido: desde vestimenta y modismos del habla hasta repertorio musical. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, la llegada cada vez más amplia de los medios de comunicación hasta las zonas recónditas del altiplano.⁴

Ante esta realidad, sería un error no ocuparse de la totalidad de las expresiones sonoras en esas regiones. Si se analiza los cantos de doctrinas de Semana Santa en Yavi, en cuanto música tradicional, deberá considerarse también lo acontecido musicalmente a su alrededor. Así sabremos cómo quedan ubicados esos cantos con respecto del resto de la música consumida y ejecutada a diario fuera de la celebración, lo cual puede aportar alguna información más sobre dichos cantos. Desde lo empírico, es factible afirmar entonces que el análisis aislado del objeto de estudio puede tener incidencias negativas en los resultados, aún en lo aparentemente propio de esa expresión tradicional. Desde lo empírico también, es evidente que las comunidades perfectamente delimitadas en sus expresiones culturales sólo existen en análisis teñidos de conceptos funcionalistas, o de un enfoque romántico, y que resultan, por ende, extemporales. Y la revisión bibliográfica lo confirma a partir de las teorías y modelos de análisis actualizados. En primer lugar y respecto del ejemplo dado en el párrafo anterior, Canclini sostiene que:

“...No podemos trabajar exclusivamente con tradiciones simbólicas insulares y autoreferidas en una época en que la reorganización masiva de la cultura

³ Cuestiones metodológicas están expuestas en mi artículo Restelli: 1996

⁴ Por lo menos hasta 1995 a Yavi llegaba Argentina Televisora Color y se escuchaban Radio Miure y Continental.

propone modelos más diversificados y totalizadores, donde lo oral se complementa con lo escrito, lo visual, lo sonoro y lo electrónico” (Canclini: 1988-91: 203).

En segundo lugar, la realidad hoy está mucho más cerca de conceptos tales como:

“la deconstrucción de las nociones sustantivas de identidad, la desestabilización del campo simbólico, el nihilismo vinculado con los valores establecidos y, sobre todo, una mirada llena de sospecha hacia la idea misma de tradición cultural” (de Carvalho, 1988: 125)

Es bajo esta óptica, pues, que encaro el presente estudio, con el objeto de:

1) Desmitificar la idea de una cultura autóctona y homogénea de la zona en cuestión, coincidiendo plenamente con la descripción de los ‘*cinco erros ou mitos*’⁵ que señala Seeger (1988: 2);

2) Operar una transformación en el imaginario masivo, del *cliché* antes expuesto hacia una imagen más acorde con lo real, y el cual fue legitimado por muchos años en el plano de lo teórico por, entre otros escritos, la *Carta del folclor Americano*, impulsada con tenacidad desde el INIDEF,⁶ con su poder hegemónico sobre las líneas de investigación latinoamericana entre las décadas del 70 y el 80;

3) Comenzar a sistematizar y organizar una profusa información que es-timo necesario exponer, a partir de la cual sugeriré propuestas de investigación actualizada en las citadas regiones, desde enfoques teóricos a través de los cuales sea posible desconstruir los preconceptos que siempre han respondido más a lo que pretendía ver el investigador y/o recolector, que a la realidad observable, coincidiendo otra vez con Seeger en que:

⁵ “*Los cinco errores o mitos*” que señala Seeger son, en forma sintética: 1) La música precolombina comenzó a transformarse sólo con la llegada de los europeos; 2) Un grupo se identifica siempre con un determinado tipo de música; 3) Cambio o mezcla de tradiciones musicales en una sociedad sólo por consideraciones estilísticas; 4) La coyuntura socio-política no interviene en la relación de música e identidad étnica, sólo se atribuye a la historia de la sociedad; y 5) No hay influencia de las investigaciones en los procesos de identificación entre grupos y música.

⁶ Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor, Caracas, Venezuela, dirigido por Isabel Aretz.

“Em nossas pesquisas achamos o que procuramos –origens e tradições puras– mas ao custo de ignorar o que não cabe na teoria: inovação nas sociedades tribais, música popular, e uma relação dinâmica entre tipos de música e grupos de pessoas no mundo inteiro” (Seeger, 1988)⁷

2. Descripción y sistematización

La zona a la que hago alusión en el título, constituye un área sociocultural cuya mayor parte se halla inserta en la provincia de Jujuy, y otra, en la franja noroeste de la provincia de Salta (ver mapa).⁸ El período de observación y documentación sobre el cual está basado este trabajo, abarca principalmente desde 1985 a 1997. En febrero de 2003 volví a Humahuaca, por lo que aparecen datos obtenidos en esa ocasión.

Para comenzar, partiré de la taxonomía que los propios habitantes hacen del repertorio que consumen e interpretan. Los pobladores consultados –de diferentes edades, sexo, y ocupaciones– establecen dos grandes categorías:

a) *Música para adorar*: En general, se observa una vigencia de las expresiones tradicionales sin mayor conflicto aparente, y son compartidas por todas las generaciones.

b) *Música para bailar o para diversión*: Es aquí donde se está haciendo cada vez más notoria una división generacional y social, donde se suman los factores de migración, regreso, medios masivos de comunicación, imitación del modelo de la cultura dominante, y por lo tanto su análisis se torna más dificultoso para el investigador.

A continuación describiré cada una de ellas, enumerando tal como aparecen de enero a diciembre las expresiones registradas:

a) *Música para adorar*

Sikuris:

En la celebración de Nuestra Señora de Belén, en Susques, el 23 de enero, para una adoración en ronda delante de la iglesia que denominan “bai-

⁷ “En nuestras investigaciones hallamos lo que procuramos –origenes y tradiciones– pero a costa de ignorar lo que no cabe en la teoría: innovación en las sociedades tribales, música popular, y una relación dinámica entre tipos de música y grupos de personas en el mundo entero” (trad. de la autora).

⁸ En un futuro se extenderá la investigación hacia el departamento de Tarija, Bolivia, que linda con el norte del área estudiada.

lar sikuris". semejante a la ejecución boliviana de este instrumento, junto con un bombo procesional, que difiere de las bandas de sikuris. De acuerdo con la información obtenida *in situ*, esta forma de ejecución fue introducida en la localidad por mineros bolivianos.

Bandas de sikuris:

En la celebración de Nuestra Señora de la Candelaria (2 de febrero) en Humahuaca. Se las observa también en Maimará para la misma celebración. Mantienen un absoluto protagonismo durante la festividad de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, en Tumbaya, entre el viernes anterior al Viernes Santo y el Domingo de Ramos, y muy especialmente en Tilcara entre el Lunes y el Miércoles Santo; su popularidad trascendió los límites nacionales en marzo de 2002, pues, por idea del director del municipio de Tilcara, se unieron las bandas locales más las que aparecieron de otros lados de la provincia para esa festividad, con el objeto de quedar registrados en el libro Guinness como "*la banda de sikuris más grande del mundo*", y además, para que "*dejen de estar aisladas y se ayuden mutuamente*"⁹

Canto de coplas con caja:

La consideran una expresión sonora inseparable. Se realiza en situaciones rituales relacionadas con el culto a la Pachamama, como "desentierro", "invitaciones" y "entierro" del Carnaval¹⁰ —que en esta ocasión se utiliza

⁹ Juan Carlos Torrejón, director de Cultura de la Municipalidad de Tilcara, para el diario El Tribuno de Salta, 27/03/2002, sección Espectáculos.

¹⁰ Tres momentos del carnaval, festividad que en la zona tratada es básicamente una celebración a la Pachamama por la cosecha obtenida. El desentierro es la ceremonia a partir de la cual se da comienzo al carnaval. La mayoría de las comparsas tienen un lugar fuera de la ciudad (mojón) en el que cada año realizan un pozo (abrir la boca de la Pachamama) y se pide permiso a la Madre de la Tierra para "sacar el carnaval". Durante los días siguientes, algunas familias "invitan" a la comparsa a su casa, pueden tener más de una invitación por día, así como el martes de carnaval en que se "chaya" (especie de bendición para augurar suerte) las casas, comercios, escuelas, hasta el mismo hospital. A los nueve días (y si no terminaron las invitaciones puede ser a los quince días, siempre de domingo, en el "carnaval de flores") va la comparsa al mojón para "enterrar" el carnaval ("*si no el diablo queda suelto*") con otra ceremonia en la que se dejan los elementos utilizados durante el carnaval en el hoyo; el canto de coplas con caja cambia al tono de Cuaresma, menos rítmico, de métrica libre y lento. Hasta la documentación que hice en 1997, la única comparsa que acaba el carnaval el Miércoles de Cenizas, yendo de casa en casa, con música especialmente ejecutada para ese día, es la comparsa de los *Cholos ó Regimiento 44 Pancho Villa*.

además para divertirse—, “señaladas”,¹¹ maduración de la primera chicha; en agosto, para las celebraciones a la Pachamama; y además, pero cada vez menos, para la Pascua.

Toques de erke o erkencho:¹²

En Carnaval, para la realización del “saltadito” o “brinquito”.¹³ Generalmente se lo ejecuta junto con la caja, pero es posible también encontrar erkencheros que lo ejecutan solo.

Toques de flauta¹⁴ y caja:

En Pascua o en el día de algún santo patrono, para la realización del “saltadito”. En estos tiempos se ve muy poco, pero continúa vigente en la celebración de Nuestra Señora del Rosario en Iruya, con un toque particular para esa ocasión.

Cantos de Doctrinas¹⁵:

Durante Semana Santa, en el Dpto. de Yavi, Santa Catalina y Nazareno.

¹¹ Ceremonia de marcación del ganado también relacionada con el culto a la Pachamama, se corta un pedacito de oreja a cada animal (de modo particular para diferenciarlo del rebaño vecino), y son colocados en una “chuspa” (bolsita tejida en telar) para la Madre de la Tierra. Acto seguido “enfloran” al rebaño con pompones de colores en las orejas. Luego se simula un casamiento de corderos o cabras, y al final se los suelta hacia el este.

¹² En la zona tratada se denomina así, indistintamente, al instrumento que consta de una pajuela con lengüeta simple, y pabellón de cuerno o cobre para ampliar el sonido.

¹³ Baile en hilera, tomados de la mano encabezado por un “abanderado” de la comparsa.

¹⁴ Instrumento que Vega denominó “flautilla”. El 11 de octubre de 1992, durante una procesión en Abrapampa, convocada por la Prelatura de Humahuaca bajo el nombre de “500 años de fe”, pude documentar dos tipos de instrumentos que cumplían la misma función de estas “flautas” originalmente de caña con tres orificios en la parte anterior y uno en la posterior: una flauta dulce de plástico sin el extremo inferior, y una flauta que se vende para los turistas como pinkullo, de caña pintada, roja en esta ocasión, y labrada con figuras tipo incaicas.

¹⁵ Cantos que se realizan exclusivamente durante la Cuaresma y el Viernes Santo. Ver bibliografía citada.

Toques de corneta¹⁶ con bombo:

En procesiones, para la adoración de los suris,¹⁷ cuarteada,¹⁸ representaciones de “toritos” y “caballitos”¹⁹, para los “cachis” de Iruya²⁰ en la citada celebración, juntamente con la flauta y caja.

Bandas de metales:

Hasta ahora las documenté en La Quiaca y Humahuaca (disuelta, como expliqué más arriba), para fiestas patronales, celebraciones a algún santo —como San Santiago— y fiestas cívicas.

Cantos de Navidad:

Así denominan los pobladores a los cantos que en la bibliografía aparecen como “villancicos”. Estos cantos —tanto tradicionales como nuevos— y sus versiones instrumentales, son utilizados junto con la adoración de las cintas,²¹ huachi-torito, cascaña o chuyuska (o cruzado), puente, estrella, pollito, borrachito.²² La mayoría de los Pesebres cuentan con músicos en vivo, pero algunos utilizan música grabada, y especialmente se han difundido dos volúmenes titulados *Navidad en Bolivia*. Con-

¹⁶ Es el instrumento que aparece en algunos autores erróneamente como “erke”, si bien a partir de la divulgación de cierta bibliografía que así lo nombra, algunos lugareños —en especial músicos y docentes— han comenzado a utilizar el término “erke” para referirse a la “corneta”. En la procesión referida en nota 7, también documenté varios modelos de corneta.

¹⁷ Promesantes de la Virgen o algún santo, vestidos con plumas de suri —denominación quechua del avestruz— que adoran con pasos y coreografía preestablecidos.

¹⁸ Adoración a la Virgen o a algún santo con medias reses de cordero por dos o más parejas de promesantes, con movimientos preestablecidos, hasta que se parten en cuartos.

¹⁹ Promesantes con elementos que muestran partes de estos animales y adoran a la Virgen o a algún santo.

²⁰ Promesantes de la Virgen del Rosario —primer domingo de octubre— con máscaras que representan a la vieja y a la nueva generación, junto con un “torito” y dos “caballitos” que luchan con un “negro” representante del Mal, también con coreografía preestablecida.

²¹ Ver bibliografía citada: Restelli, 2002

²² Otras adoraciones que se realizan durante la Navidad. Hasta el momento esta última la registré sólo en La Quiaca.

tinúan entonándose los que Vega registrara en 1945 y 1953 en el Pesebre Tolaba de San Salvador de Jujuy, aunque agregan otros más actuales y de autores conocidos, como *Los Reyes Magos* de Félix Luna y Ariel Ramírez, si bien los intérpretes desconocen su autoría.

b) *Música para bailar o para diversión.*

En esta categoría, los actores sociales consultados incluyen: carnavaletos, waynos, takiraris, bailecitos, zambas y cuecas –que reciben, por ellos mismos, la subclasificación de “música folklórica”–, y las cumbias, que merecen especial atención;²³ en menor grado, el rock, y algunos mencionan todavía la “música disco”.

Durante el Carnaval –cuando la diversión es parte del rito que dura ocho días y nueve noches, y virtualmente los dos fines de semana siguientes al “entierro”– es el momento en el cual se aprecia más el pluralismo de manifestaciones sonoras que conviven y son consumidas por diferentes grupos, de acuerdo con sus intereses y estratos socioculturales:

En Humahuaca, durante el día, en las “invitaciones” que cada familia hace a las comparsas, esas expresiones que integran la “música folklórica” son compartidas por grandes y chicos, como también las ruedas de caja y coplas, y las errenchadas, que también se realizan por diversión. Pero por la noche, la mayoría de los jóvenes se encuentran en los salones donde ejecutan sobre todo cumbias e intercalan algo de “música folklórica”.

Un grupo sociocultural más “selecto”, generalmente proveniente de la capital de Jujuy, se encuentra en el salón de la planta baja del Hotel de Turismo pues allí se reproducen grabaciones de Rock Nacional y “Tecno”.

El salón de la planta alta de ese mismo hotel casi siempre está reservado a la comparsa “Regimiento N° 44 Pancho Villa” o “Los Cholos”, para la noche del “desentierro” y a veces en la del “entierro” del Carnaval, único grupo que lo lleva a cabo el Miércoles de Ceniza. La comparsa está integrada por ex residentes humahuaqueños que viven actualmente en San Salvador de Jujuy y en Salta, con mayoría de profesores y bancarios, generalmente con un status sociocultural y económico importante; sus seguido-

²³ En 2003 indagué acerca del consumo de “cumbia villera”, y aún no había tenido aceptación en la zona tratada, dicho inclusive por los propios vendedores de las disquerías de San Salvador de Jujuy y la única que existe en Humahuaca.

res no se integran al resto de las comparsas, menos aún a las formadas por “cajeros”; allí se baila y ejecuta “folklore” con un sentido tradicionalista, utilizando quenás, charango, bombo y guitarra; a veces contratan a bandoneonistas locales como Máximo Puma,²⁴ y otras, a Daniel Vedia.

Los turistas asisten generalmente a las “peñas” en busca de las expresiones “más puras”, pues son proclives a desilusionarse cuando en los bailes de los primeros salones que nombré, se encuentran con que los conjuntos ejecutan instrumentos electrónicos, aun la “música folklórica”; suelen decir, entonces, que “*el carnaval humahuaqueño se está perdiendo*” (sic), hecho que da cuenta de cómo en el imaginario común continúan vigentes los cánones ortodoxos de la conceptualización de lo folklórico y lo tradicional.

El resto del año tiene lugar, en especial para los turistas, una expresión sonora que imita a los conjuntos de músicos bolivianos de los 80 –como “Los Kjarkas” y “Savia Andina” entre otros–, y que allí clasifican como “música andina”. Ejemplo de ello es el grupo “Los Hijos de Humahuaca”. Algunos componen su propia música, tal el caso de “Los Cacharpayas”²⁵. En un principio, estos grupos de “música andina” se reunían en “peñas” y fondas espontáneamente, tal como los vi entre 1985 y 1987; pero dada la atracción tanto de su instrumental –1 ó 2 zampoñas,²⁶ quenás, charango, guitarra, bombo y “chajchas”²⁷– como de los temas que ejecutan –que algunos ya son clichés, tal *El cóndor pasa*– actualmente están actuando para los turistas en los restaurantes vendiendo sus propias grabaciones. Incluso suelen participar en los festivales de copleros, ferias agrícolas y otras fiestas locales. Así como lo hicieron los Kjarkas, puede oírse también a alguno de estos conjuntos ejecutar el tema principal del primer movimiento de la Sinfonía N° 40 de Mozart, adaptando su ejecución a las posibilidades

²⁴ Está grabado por Vega ejecutando la quena a los 18 años, en Humahuaca, durante el Viaje N° 41 de 1945.

²⁵ Ambos conjuntos –humahuaqueños– han grabado ya tres y dos cassettes respectivamente. Tres de ellos producidos por Sixto Vázquez Zuleta, fundador y director del Museo Folklórico Regional que ya había grabado dos discos LP de música local por el “Grupo Humahuaca”, dirigido por Arsenio Zuleta, en 1977, y hoy desintegrado. Arsenio Zuleta (80) –a quien Vega grabara durante el Viaje N° 57, en 1953– nacido en Sucre, Bolivia, charanguista, preparó a muchos de los músicos que hoy integran este tipo de conjuntos.

²⁶ Lllaman así al siku de doble fila con escala diatónica y ejecutado por una sola persona.

²⁷ Sonaja de uñas de cabra.

de los citados instrumentos, y provocando, intencionalmente, la admiración de los comensales profanos.

3. Observaciones

Afirmé más arriba que la “música para adorar” se desarrolla sin mayor conflicto aparente, pues, entre otras cosas, hay que tener en cuenta las dos posturas eclesíásticas que se observan allí: una iglesia con un discurso más dogmático y ortodoxo en el departamento de Tilcara y, por el contrario, una iglesia con una actitud de absoluto respeto y compenetración con las tradiciones populares. además de un trabajo social muy comprometido, como lo es la Prelatura de Humahuaca que abarca la mayoría de los departamentos jujeños y los departamentos salteños de Iruya y Santa Victoria. Consecuencia de ello es el tipo de música que se ejecuta durante los cultos. Por ejemplo, hasta 1992 las bandas de sikuris, tanto en Tilcara como en Maimará, no podían tocar dentro de la iglesia, mientras que en las localidades de la Prelatura de Humahuaca se fomentaba la participación de instrumentistas y cantores regionales durante las misas.

Otro aspecto a tener en cuenta es la presencia cada vez más notoria de las iglesias protestantes y de los Testigos de Jehová. En Yavi, durante entrevistas que realicé en 1993 y 1995, me contaban sobre el caso de un importante Maestro de Doctrina que se convirtió y lidera a los Bautistas del lugar, por lo cual esa Doctrina se disolvió, y el nuevo pastor quemó, junto con las imágenes, la libreta donde tenía anotados los cantos para la Doctrina. En 1992, en Cochino, refiriéndose a las celebraciones de la Virgen de la Candelaria, Víctor Cabezas me aclaró que: “*De las siete u ocho familias estables de esa localidad, tres se han convertido al luteranismo,²⁸ y por lo tanto no se adhieren a la celebración*”.

Además de los cambios propios de las expresiones orales, tanto en la “música para adorar” como en la “música para diversión”, puede hablarse ya de:

- 1) *situaciones de reemplazo instrumental*, que trae aparejado un cambio en el repertorio y
- 2) *predicable desaparición de expresiones sonoras* a causa de una ver-

²⁸ Término empleado por el Ingeniero Cabezas.

tiginosa migración de jóvenes y, en algunos casos, familias íntegras, a centros urbanos –principalmente Buenos Aires–, en busca de fuentes de trabajo, proceso que ya se venía observando y que en los últimos años se intensificó por la asfixiante economía ultra-capitalista y consumista que crea necesidades individuales, en oposición a la economía de autoabastecimiento comunitaria, y en muchos casos de trueque, que imperó tradicionalmente en la zona; además, el cierre de Mina Pirquitas y la reducción de personal en Mina Aguilar y en los ingenios azucareros.

1) Como ejemplo de este punto –reemplazo instrumental–, puedo decir que, desde 1987, en Humahuaca, las cuatro bandas de sikuris para la celebración de la Candelaria habían sido virtualmente desplazadas en dicho año por una banda de aerófonos de metal de Villazón (Bolivia) que contratara la Municipalidad humahuaqueña, y desde 1988 en adelante por una banda del mismo tipo creada por la Municipalidad de Humahuaca e integrada por músicos lugareños. A partir de la disolución de ésta en 2002, las bandas de sikuris volvieron a ser protagonistas del contexto sonoro de la festividad, y el 2 de febrero de 2003 fui testigo de un resurgimiento con creces de las bandas de sikuris en dicha festividad, apareciendo diez en lugar de cuatro, una de las cuales está formada por niños de la ciudad de Humahuaca. Esta dinámica anula la idea colectiva de que un hecho tradicional debe trascender en el tiempo y ser estático; es un ejemplo de la fluctuación constante de las expresiones populares. En Tilcara, las bandas de sikuris que antes participaban en los actos cívicos, también han sido reemplazadas por una banda de metales, y la función de aquéllas quedó relegada sólo a acompañar la bajada de la Virgen de Punta Corral el Miércoles Santo –que suman unas cuarenta, pues asisten de todo el Dpto., e incluso de Buenos Aires y Rosario–, y unas pocas el Domingo de Pascua, por lo que pude registrar en 1989.

2) Utilizo el término “desaparición” en lugar de “pérdida” pues, este último implica un concepto, en términos teóricos, ya superado. Pero sí hay o puede haber una real desaparición de expresiones sonoras, hecho que en general preocupa a los habitantes, especialmente a los mayores y a los jóvenes que han emigrado. Ejemplos de este punto son:

a) *El caso de los cantos de doctrinas*: si bien aún están muy vigentes, tienden a desaparecer, pues los grupos que los ejecutan siguen reduciéndose aceleradamente por los motivos expresados en la introducción de este trabajo; de hecho, en algunos pueblos ya no existe dicha expresión más que en el recuerdo de los mayores. Tal es el caso de Escaya –al sur de Yavi–, y virtual-

mente el de Barrios, por la misma zona. No obstante, las circunstancias migratorias han hecho surgir la figura del “Maestro de Doctrina por promesa”; son jóvenes, sobre todo mujeres, que trabajan en Buenos Aires y que prometen a Dios cumplir con ese rol durante la Semana Santa por tres o siete años consecutivos. Esto lo documenté en Lecho en 1995, y me aclararon que lo hacían “*para que no se pierda la tradición*”.

b) En 1992, en Cochinoca, durante la procesión del 2 de febrero en la celebración de la Candelaria, sólo hubo dos “bomberos”²⁹ locales; ya no registré las expresiones que Irma Ruiz documentó en 1968 durante la misma celebración: adoración de suris o plumudos al son de corneta y bombo, representación de toritos y caballitos, y banda de sikuris. Por lo menos hasta 1992 no había más ejecutantes locales. La única opción era contratarlos de comunidades vecinas; pero exigían una paga por su “actuación”, y dada la difícil situación socioeconómica no pudo contratárselos. Esto significa que, de ser una expresión espontánea de adoración a la Virgen, pasó a ser un espectáculo rentado.

c) Algunas veces las autoridades locales intervienen en este tema. Así, con el doble objetivo de evitar su “pérdida”³⁰ y de atraer al turismo, han proliferado desde hace unos treinta años los festivales de copleros en toda la provincia, en los que las municipalidades de cada localidad organizan concursos sobre escenarios con equipos de sonido, eventos que merecerían un análisis aparte; habría que ver si en esas circunstancias, para los lugareños, el sentido del canto con caja es diferente de cuando se lo practica en forma espontánea, si continúa siendo un ritual o no, y si en estas circunstancias lo clasifican también dentro de la “música para adorar”. Con referencia al primer ejemplo, los cantos de doctrinas, hace algunos años un intendente de Yavi incentivó a los habitantes con la entrega de un premio al mejor grupo de doctrinas, y puso a su servicio el camión municipal para que asistieran al templo el Viernes Santo, además de darles desayuno y cena, sin saber que su actitud colaboraría con el cambio de sentido de esta expresión, tema que ya desarrollé oportunamente.³¹

²⁹ Así denominan en la zona al que ejecuta el bombo procesional.

³⁰ En este párrafo, el concepto “pérdida” está utilizado como en las posturas que lo avalan.

³¹ Puede consultarse mi trabajo *Un ritual para ser mostrado: consecuencias de la resemantización de la Doctrina en el ritual del Viernes Santo de Yavi*. XI Jornadas de Musicología –X Conferencia Anual de la AAM. Sta. Fe. 1996.

Ejemplo mixto, de desaparición y reemplazo, es el siguiente caso, que transcribo de un informe de mi viaje personal Jujuy XII,³² realizado en febrero de 1992, en el que relato lo ocurrido durante la víspera de las celebraciones para la Candelaria en Cochinoca. Estimo oportuno aclarar que la persona más influyente en el caserío era Víctor Cabezas, ingeniero agrónomo nacido allí y recibido en la Universidad de La Plata, quien eligió regresar a Cochinoca; él determinaba lo que era conveniente o no llevar a cabo en su localidad, y durante una entrevista abierta me manifestó su disconformidad ante los cambios que se estaban produciendo

“...y eso que por suerte no hay luz eléctrica; *si dejara ponerla*³³ ya van a traer la radio, la televisión y... terminamos de perder todo”. Pero veamos lo que entonces ocurrió pese a sus inútiles esfuerzos:

“Por la noche y la tarde siguientes a la víspera y a la procesión respectivamente, hubo baile en el club: una gran habitación rectangular, en cuyo extremo izquierdo –visto desde la entrada– hay una especie de entrepiso de cemento que va de pared a pared y que sirve como escenario, sobre el que habían colocado un pasacasete de automóvil conectado a una batería y a dos grandes bafles. Abundaban las cumbias, especialmente ‘Pasito tum tum’ y ‘Pío pío’ (casetes grabados en Bolivia por conjuntos como Vitamina Bras y Los mirlos). Además todos bailaban, pero con menos frecuencia, bailecitos, cuecas, carnavalitos, con un casete grabado por Máximo Puma, afamado bandoneonista humahuaqueño. Doña Eduarda, esposa de Víctor Cabezas, había llevado su caja,”...a ver si después hacemos una cantada”.³⁴ Pero en toda la noche no hubo tal manifestación sonora pese a que ella quiso incentivar a los asistentes exhibiendo el membranófono sobre el mostrador y destacando allí mi presencia. (Restelli: 1992)

³² Viaje no financiado por el Instituto Nacional de Musicología, siendo el duodécimo desde que comencé a investigar el área en 1985.

³³ El subrayado es mío.

³⁴ Así denominan en Cochinoca, Depto. de Abrapampa, al canto colectivo de coplas con caja.

Evidentemente, el baile, de la manera más similar posible a un baile urbano, aun sin luz eléctrica, reemplazó la “cantada” que hasta poco tiempo antes se realizaba durante la víspera y luego de la procesión del día principal.

A través de los años, pude observar casos de simultaneidad de expresiones sonoras, por lo cual puede confirmarse que en estas zonas la música tradicional convive con la música de difusión masiva actual sin cuestionamientos por parte de sus consumidores; por ejemplo:

1) El 31 de enero de 1992, en Puesto del Marqués: luego de la actuación en el Festival del Queso de Oveja –como una de las actividades en honor a la Virgen de la Candelaria– se formó espontáneamente una rueda de copleros (adultos), paralela a otro grupo de edades variadas que bailaba cumbias.

2) El 7 de abril de 1993, en Yavi: en una casa particular yo estaba con un grupo de mujeres que intentaban volver a formar un grupo de doctrinas; mientras ensayábamos unos cantos, en la habitación contigua varios jóvenes bailaban cumbias: algunos, integrantes de grupos de doctrinas en pueblos cercanos.

Es de destacar la popularización de la cumbia y su imposición frente a otros géneros, sobre todo entre los jóvenes, y aun los de las localidades más alejadas de centros poblados como la mayoría de los departamentos de Yavi o de Susques, produciéndose un consumo que se acrecentó en los últimos quince años dando origen a conjuntos locales como “Fénix” y “Solex” (de Humahuaca), “Karioma”, “Karisma” (del Ramal)³⁵ y muchos otros, los que utilizan instrumentos electrónicos (sintetizadores, guitarras, bajo, batería). Tanto por estos conjuntos como por otros bolivianos, peruanos, del jujeño *Adrián y los dados negros*, pocos mexicanos, se escuchan cumbias en los micros locales, en las FM, que ya existen varias.

Los informes de trabajos de campo a los lugares tratados, realizados en la década del 60 por investigadores del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, ya hacían mención al consumo de cumbias; pero como el foco de las investigaciones estaba puesto en las expresiones tradicionales, no han quedado documentos grabados, como así tampoco detalle de los temas que se ejecutaban y bailaban. En una entrevista personal a Subelza, di-

³⁵ Zona que abarca las localidades de San Pedro, Libertador Gral. San Martín, entre otras, donde se encuentran los principales ingenios azucareros.

rector del grupo “Solex”, de Humahuaca, él afirma que ese tipo de música se viene escuchando desde hace unos cuarenta años, lo que coincide con dichos informes.

4. Propuesta de investigaciones a realizar

Ahora bien, una vez expuesto este panorama, y cotejándolo con los estudios del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, se observa una necesidad imperiosa de realizar investigaciones desde perspectivas actualizadas³⁶ –por lo menos en nuestro país–, dado que de los quince viajes a esta zona,³⁷ la mitad ha aportado colecciones de fonogramas de manera descontextualizada e incompleta. Por lo tanto, y respetando la clasificación de los actores sociales, mi propuesta es comenzar a realizar una documentación audiovisual y una investigación exhaustiva sobre las expresiones sonoras en:

A) Música para adorar

- 1- Las celebraciones para Nuestra Señora de la Candelaria en Humahuaca, Maimará y Cochinoca.
- 2- Las festividades navideñas y las adoraciones de las cintas, huachitorito, etc., incluyendo San Salvador de Jujuy y las localidades del Ramal, con una ampliación de estudio hacia Tarija (Bolivia).
- 3- La celebraciones a la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral y las bandas de sikuris, que constituyen su constante sonora, además de realizar un estudio específico sobre este grupo instrumental.

³⁶ Existe la tesis doctoral sobre la baguala del Dr. Enrique Cámara de Landa elaborada y defendida en Valladolid. También una disertación doctoral del argentino residente en Suecia, ya fallecido, Pedro Van der Lee *Andean Music from Incas to Western popular Music*.

³⁷ En el libro de actas de las actas de la documentación sonora del Instituto Nacional de Musicología, constan los siguientes datos: Viaje 1 (Vega: 1931). Viaje 2 (Vega: 1932). Viaje 22 (Aretz: 1940, tomas directas). Viaje 41 (Vega: 1945). Viaje 57 (Vega: 1953). Viaje 62 (Cosentino: 1957, materiales desaparecidos). Viaje 69 (Novati: 1965). Viaje 79 (Ruiz: 1968). Viaje 81 (Ruiz-Novati: 1968). Viaje 99 (Locatelli-Melfi: 1972). Viaje 127 (Goyena: 1980). Viaje 130 (Pérez Bugallo: 1980). Viaje 150 (Restelli: 1993). Viaje 159 (Restelli: 1995). Viaje 185 (Restelli: 2003).

- 4- La celebración de Nuestra Señora de Belén en Susques.
- 5- Los cantos de Doctrinas en el Depto. de Santa Catalina (Pcia. de Jujuy) y en la localidad de Nazareno (Pcia. de Salta).
- 6- Día de las almas.
- 7- Carnaval (su aspecto ritual).
- 8- Las expresiones sonoras empleadas en los cultos protestantes.

B) Música para bailar o para diversión:

- 1- Festivales de copleros.
- 2- El evento del Tantanakuy: repercusión en el público lugareño y en los músicos locales.
- 3- La "Serenata a los cerros" (Humahuaca)
- 4- El Tantanakuy infantil.
- 5- Carnaval: las comparsas y sus diferentes repertorios e instrumentos, como también los bailes nocturnos.
- 6- Reconstrucción histórica de la presencia y adaptación de la música popular comercial en esta región, especialmente de la cumbia.
- 7- Investigación acerca de los intérpretes y consumidores de cumbia en la actualidad.
- 8- Los conjuntos de la denominada "música andina" y el repertorio empleado.
- 9- La producción musical de Gustavo Patiño (en Tilcara), Ricardo Vilca (en Humahuaca), los grupos humahuaqueños Fénix y Solex, y otros músicos locales.

Aclaré en nota al pie más arriba y estimo necesario destacar aquí, que es imprescindible extender la investigación hacia el departamento de Tarija, Bolivia. Además, y dentro de las dos categorías émicas, sería necesario un estudio en profundidad sobre la taxonomía regional de los instrumentos sonoros, y una investigación sobre las prácticas musicales de los pobladores que emigran a Buenos Aires, y su relación actual con las expresiones tradicionales, como el caso antes citado de los "Maestros de Doctrina por promesa". Por supuesto, esta lista de temas a investigar es factible de ser ampliada por los que se interesen en la zona tratada. Teniendo en cuenta la diversidad temática con la cual nos encontramos los estudiosos, es cohe-

rente y atinado pensar en que tal tarea debería ser emprendida por un equipo interdisciplinario, e incluir investigadores nativos del lugar.

En síntesis, investigar hoy las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y Puna nos lleva a :

1) Redefinir conceptos tales como *música autóctona* o *autenticidad musical*, en relación con las categorizaciones regionales. En esta tarea nos en contraremos con yuxtaposiciones conceptuales, entre los adscritos inconscientes a la modernidad y los inmersos en la realidad posmoderna: por un lado, las ideas de los tradicionalistas locales que aún siguen esgrimiendo las definiciones ortodoxas de tales conceptos sin cotejarlos con la realidad circundante: son quienes, en muchos casos, reproducen conceptos adquiridos de una bibliografía científicamente superada. Por otro lado, los profesionales tanto de allí como los que trabajamos desde otros ámbitos, quienes intentamos ajustar los conceptos mencionados a la idea de que

“A globalização da cultura sugere forças sociais em estado permanente de tensão e negociação, em que fatores sobredeterminantes não podem mais ser adscritos isoladamente (a primazia do econômico, ou do político, ou do cultural) (Lucas, M.E, 1995: 1)”*

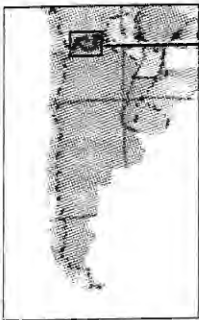
2) Ampliar la enumeración del repertorio musical con el cual nos encontramos en el área investigada, incluyendo toda la música que se consume, sin previa selección. Ya no se puede admitir el enfoque unilateral con el que se había trabajado durante décadas, y por el cual se obviaba aquello que no se correspondía con el modelo encasillado del investigador y/o recolector.

3) Ver cada una de las expresiones musicales en una posición relativa respecto de las otras, respetando la dinámica propia, y entendiéndolas como productos de ámbitos sensibles a los cambios socioculturales y estéticos.

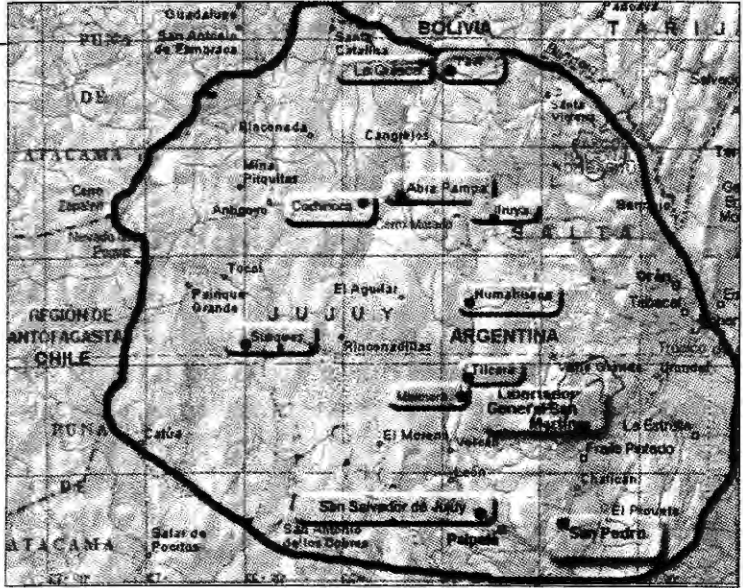
Por último, revisando material existente sobre la zona en cuestión en Internet, a partir de que la Quebrada de Humahuaca fuera declarada Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad, he comprobado con preocupa-

* “La globalización de la cultura sugiere fuerzas sociales en estado permanente de tensión y negociación, en las que factores sobredeterminantes no pueden más ser adscritos aisladamente (la primacía de lo político, o de lo económico o de lo cultural)” · Trad. de la autora ·

ción que aún en este poderoso medio sigue circulando más la imagen cliché que la imagen real, por lo cual considero es imprescindible que las investigaciones deben abrirse del círculo profesional y darse a conocer con trabajos de divulgación. La creación de sitios web para un acceso masivo a los nuevos enfoques sobre esta región, podría ser una manera de comenzar a deconstruir tal cliché del imaginario colectivo.



República Argentina



Mapa del área trabajada: provincia de Jujuy y cordón occidental de la provincia de Salta, República Argentina, que se extenderá en un futuro hacia Tarija, Bolivia. Están destacadas las localidades que se nombran en el artículo.

Bibliografía

Carvalho, José Jorge de

- 1987 “Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”, en Néstor García Canclini, compilador: *Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina*, Consejo para la Cultura y las Artes.

García Canclini, Néstor

- 1988-1991 “¿Reconstruir lo popular?” en *Cuadernos Instituto Nacional de Antropología 13*, Buenos Aires.

- 1990 *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

Lucas, María Elizabeth

- 1995 “Wonderland Musical: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Mídia Americana”, II Encontro do *Grupo Iberoamericano de Etnomusicologia, Barcelona*.

Restelli, Graciela Beatriz

- 1996 “Los cantos de Doctrinas en Yavi: consideraciones metodológicas en dos trabajos de campo”. Actas de las *VIII Jornadas Argentinas de Musicología-VII Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires 1993*.

- 2002 “Destrencen las trenzas: una relectura de la adoración de las cintas durante la Navidad jujeña”; XV Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires, 15 al 18 de agosto.

Seeger, Anthony

- 1988 “Desempenho musical e identidade: problemas e perspectivas”, IV Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.

Documentos citados

Ruiz, Irma

- 1968 Informe Beca del Fondo Nacional de las Artes.

Restelli, Graciela Beatriz

1992 Informe del viaje particular a Jujuy (Jujuy XII) entregado al Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Libro de actas de la documentación sonora; Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Buenos Aires, Argentina).