

tincunacu

teatralidad y celebración
popular en el Noroeste
argentino

Cecilia Hopkins

Hopkins, Cecilia

Tincunacu : teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino / Cecilia Hopkins ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2008.

300 p. : il. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-62-1

1. Teatro. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título

CDD 792.01

Fecha de catalogación: 07/08/2008

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N°160/07.

Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

Dedicado a mis compañeros de ruta por el NOA.

CONSEJO EDITORIAL

> Beatriz Lábatte

> Gladis Contreras

> Carmen Saba

> Marcelo Jaureguiberry

> Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

> Carlos Pacheco

> Raquel Weksler

> Elena del Yerro (*Corrección*)

> Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)

> Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)

> Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

> Magdalena Viggiani (*Foto de contratapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-62-1

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, Noviembre de 2008.

Primera edición: 2.300 ejemplares

Las fiestas populares se constuyen a partir de una serie de prácticas ligadas a lo teatral. Son actos públicos organizados, rituales profanos, religiosos o mixtos, celebraciones regidas por ciclos laicos o sagrados, muchas veces sutilmente imbricados. Así, las fiestas del Noroeste argentino, objeto de esta publicación, integran un calendario anual llamado a organizar la vida de la comunidad, con el objeto de revitalizar sus vínculos.

Tincunacu significa “encuentro”, en lengua quechua. La noción de encuentro caracteriza al rito y la celebración. Y también define al teatro. “Lo medular del teatro es el encuentro”, observó Jerzy Grotowski para luego especificar que el espectáculo alienta un encuentro que tiene lugar entre el director y el actor, entre este y el espectador y, finalmente, un encuentro con el texto –verbal, gestual– por parte de todos.

Basada en la metodología artesanal de la observación directa, además del examen del material bibliográfico afín a los temas tratados, el presente texto fue modelando su objeto de investigación en los límites del teatro y la etnografía.

Los comportamientos ligados al oficio teatral que se observan en las fiestas son variados y dependen de cada fenómeno celebratorio. No se intenta aquí establecer una clasificación que inmovilice la vivencia festiva ni dilucidar dónde comienza lo teatral en el seno del ritual o cuándo lo teatral se convierte en rito. Tampoco detectar límites y superposiciones de rasgos y funciones.

Existen festividades propias del culto católico que en las provincias del Noroeste argentino se desarrollan con un inusual despliegue de elementos teatrales, como sucede en la celebración del Señor del Milagro, en Salta, en las fiestas dedicadas a la Virgen del Valle, en Catamarca, o al Señor de Mailín, en Santiago del Estero. A pesar de esto, las festividades tomadas en cuenta en el presente texto son aquellas que integran elementos de origen prehispánico y criollo. Resta aclarar que la región NOA integra las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca. A pesar de que La Rioja desde hace algunos años aparece ligada a la región de Cuyo, en razón de su historia e idiosincrasia cultural, sus celebraciones han sido tenidas en cuenta en este trabajo.

Teatralidad y
celebración popular
capítulo 1

Ritual, celebración popular y teatro

¿Qué teatrista –actor, director, dramaturgo– no desearía generar en sus espectadores al menos una fracción del intenso compromiso afectivo que, según intuye, caracteriza a una celebración popular? Es que en verdad, si el mito sobre el cual se basa una expresión festiva se mantiene vigente, las manifestaciones de la devoción popular generan una potencia expresiva que, casi por regla, está ausente en las plateas teatrales urbanas. Localizado en lo más profundo de la experiencia colectiva, ubicado en un tiempo primordial, anterior a la historia, el mito es el símbolo que otorga un fundamento al arte, en razón de concederle a la realidad una dimensión sagrada. Es por el mito que le es posible al hombre abandonar la vida ordinaria y proyectarse al mundo de lo extracotidiano y sobrellevar la existencia a través de una actividad poética que la embellece. Así también, la religiosidad popular puede entenderse en el marco de un conjunto de experiencias o comportamientos simbólicos que dan por sentado que la realidad cotidiana tiene, para la sociedad que los practica, una dimensión sobrenatural.

Todas las culturas vuelven al tiempo original del mito a través de ritos, mediante los cuales se resguardan de posibles daños y se aseguran de tener éxito en determinadas circunstancias. Porque la práctica ritual lleva implícitamente, la necesidad de demostrar una cierta eficacia. Del campo imaginario, el mito es atraído a un espacio y un tiempo determinados a través del ritual. El mito, entonces, se corporiza en ese acto, caracterizado por una dimensión física que comprende cuerpo, gesto y movimiento.

Se acepta la idea de que el ritual fue el acto fundante del teatro occidental, ya que se le asigna a un rito ceremonial de carácter agrario las razones del origen del sistema de representación teatral, el cual, a modo de vehículo expresivo, se vale hasta hoy del movimiento, el canto y la palabra. La inspiración fue previamente encontrada en un cierto mito, con el objetivo de encarnarlo. Se sabe que en todos los antiguos rituales existieron rasgos teatrales. Hubo en todos ellos objetos y vestuarios simbólicos, así como la elección de un

tiempo y un espacio que fue considerado sagrado. Primero surgió un relato mítico y con él, un ritual de conjunto. Posteriormente, en un cierto espacio y un tiempo específico se produjo un cambio revolucionario: la individuación de rol entre los celebrantes y la audiencia de feligreses, el primero de los pasos dado hacia la institucionalización de un fenómeno que derivaría en el acontecimiento teatral. Al menos, así es como suele relatarse el nacimiento de la tragedia en la Antigua Grecia. Un camino que va del ritual a la representación del mito, un proceso que, al parecer, se cumple en todas las culturas, el cual implica un tránsito del mito al logos, esto es, un pasaje del paradigma mítico al paradigma racional.

Para el actor y director argentino César Brie, director del boliviano Teatro de los Andes, es muy probable que los pueblos originarios de las regiones andinas no hayan practicado un teatro de representación, en función de la gran cantidad de ritos que tenían, los cuales pudieron haber cubierto todas las necesidades de identificación:

¿Por qué creo que entre los Incas, y en las civilizaciones más sofisticadas que les precedieron, no existía el teatro concebido como representación de un drama? Porque poseían en lugar del drama varios y precisos rituales. Existían danzas y procesiones contra el granizo, contra la sequía, contra las enfermedades. Había *yatiris* (hechiceros) que interpretaban los sueños. Se hablaba con los dioses. Cada momento de la vida individual y comunitaria tenía su ritual. Había fiestas y holocaustos. Se sacrificaban vidas humanas al Sol. El teatro, como hoy lo concebimos, comienza a existir cuando estos momentos, y las representaciones rituales conectadas a ellos se apagan. Cuando la sociedad no tiene más mecanismos representativos que desahoguen, prevean, auspicien y canalicen las relaciones. Sin embargo, existía el cuento, el relato, y creo que fue este el puente entre una sociedad ritualizada y otra que ha perdido el ritual.

Según considera el director, sobreviven en los pueblos de los Andes unas formas asimilables al teatro o a la performance:

En el mundo andino existían y existen todavía, muchas formas de expresión (y algunas de representación) que hoy podríamos llamar teatro sin ninguna dificultad, pero que no tenían ni tiene la forma que los inexpertos consideran teatro. Muy seguido, los estudiosos de estos fenómenos, indigenistas y antropólogos, consideran teatro a las formas asumidas y sancionadas como tales por la praxis de la escena occidental, en las cuales, sin embargo, el teatro manifiesta sobre todo su propia decadencia.

El teatro griego aparece como sustituto simbólico y racional de la fiesta y el rito, si bien todavía observa un costado comunitario. La historia del surgimiento del teatro en Grecia da cuenta de un proceso de secularización que motiva la separación entre espectáculo y espectador: unos producen actuación, otros esperan ver y emocionarse. Tras estos cambios decisivos, surgirá la necesidad de retratar asuntos verosímiles y realistas, para lo cual se recrearán tipos culturales característicos.

Pero más allá de los orígenes del teatro en Occidente, se puede afirmar que toda labor conjunta de puesta en escena consiste en un ritual, en tanto se repiten series de acciones físicas y vocales en un orden establecido para generar un efecto determinado. Así, según expresa Michael Foucault,

lo ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; finalmente, fija la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto en aquellos a quienes dirige los límites de su valor apremiante.

En todo ritual aparecen tres cuestiones a considerar: un fin a alcanzar mediante la repetición sistemática de acciones fijadas en un paradigma, unos fundamentos culturales que buscan conservarse y ser transmitidos y una carga emocional capaz de transfigurar la realidad cotidiana. Porque el ritual actúa como un certero mecanismo de compensación emocional. El rito es la representación visible de un conjunto de alegorías simbólicas, motivo por el cual la cultura de un grupo está integrada por un conjunto de ritos y narraciones explicativas que constituyen una serie de creencias. Se podría definir al rito como al instrumento heredado que una comunidad utiliza para aproximarse a la esfera de lo sagrado, el que se presume cargado de significados primigenios, algunos inteligibles y otros herméticos, que redundarían en la regeneración de sus costumbres y esencia.

En el marco histórico y cultural de aquellas sociedades del pasado, las expresiones de la danza, el canto y el teatro intentaban metaforizar el deseo ancestral de conjurar el caos, así como la necesidad de constituir un cosmos significativo. De modo que, considerando al teatro de hoy, tal vez lo que más extraña el teatrista no sea solamente la intensidad emocional que suscitaba el

rito arcaico. También echa de menos la eficacia simbólica que se le atribuyó al teatro desde siempre. Aunque intuya que en un tiempo como el actual, en el que prevalece lo secular, la racionalización, la fragmentación y la pluralidad, el teatro representa una instancia prácticamente utópica, si se lo analiza desde este supuesto poder de constitución y reproducción de sentidos e identidades.

El poder de un rito depende de la fuerza que detente el mito que lo funda. En la riqueza de sus rituales, en la fuerza con que son reeditados, es posible medir el vigor de una cultura, el peso que tienen sus valores compartidos. Cuando el tejido social se encuentra amenazado en su cohesión, se buscan ritos para impedir el avance de un proceso de disolución. Cuando una cultura se encuentra debilitada, amenazada o ya devastada, se experimenta una singular necesidad de configurar nuevos rituales o recuperar aquellos que han sido perdidos, o bien revitalizar los que aún quedan vigentes.

En los últimos años, el teatro de Buenos Aires –verdadero paradigma para los otros teatros que se producen en las provincias argentinas– aparece muy anclado en experiencias personales, afín a modelos que no le son propios y, por lo tanto, presenta, en general, escaso contacto con la dinámica del sistema simbólico que pertenece a su propia comunidad. Será por esta razón que tantas experiencias fundadas en el campo de lo subjetivo no tienen más que un alcance para algunos pocos. Este elitismo no aspira a la totalidad, es decir, al mito. Pero esto no quiere decir que el teatro actual, para volver a impactar a su audiencia, deba volverse mitológico o folklórico y que deba echar mano de salmodias o desfiles rituales, como sucedió en décadas pasadas.

Volver a la fuerza fundante del rito

En los años sesenta, el polaco Jerzy Grotowsky se sintió atraído por el mito:

...fui golpeado por la importancia del mito, ante todo en cuanto situación humana primordial; en segundo lugar, en cuanto complejo colectivo, ejemplo y modelo de comportamiento que sobrevive a la conciencia de la comunidad e influencia imperceptiblemente las reacciones sociales,

escribía en *Hacia un teatro pobre*.

El trabajo de Grotowski tendió hacia la manifestación de un ritual escénico, tal vez motivado por la férrea formación católica del director. Deseaba volver a encarnar, profanar o superar a un mito, a través de un ritual escénico. Sostenía que el teatro había surgido del rito y que se había establecido a medida que este iba extinguiendo su fuerza integradora: la noción de espectáculo organizado surge, según su pensamiento, cuando la fuerza del ritual colectivo fue declinando. Cabe aclarar que, cuando Grotowski aludió a la ritualidad, nunca se refirió a los fenómenos gestados en las grandes ciudades en torno del deporte, la música y la política.

Otro artista que pensó acerca de las relaciones entre el teatro y el ritual arcaico fue Antonin Artaud quien, para Patrice Pavis representa “la cristalización más pura del regreso a las fuentes del acontecimiento teatral”. En la década del treinta, el francés clamaba por volver a la fuerza fundante del rito como única posibilidad de salvación para una sociedad que había sobrevivido a una contienda mundial. Volviendo a Grotowski, él pensaba lo contrario. No creía posible volver a crear las condiciones del ritual sin contar con una comunidad unificada en torno de un sistema de creencias. ¿Cómo crear la conciencia de unidad en el contexto de una sociedad plural y fragmentada como la actual? Eso sí, de las experiencias rituales que aún se practican en ciertas sociedades no occidentales, el director solo creyó posible servirse de algunas de sus técnicas para comprobar su fuerza de unificación y organicidad. Así reflexionó en el libro citado anteriormente:

Cuando el teatro todavía formaba parte de nuestra vida religiosa liberaba la energía de los espectadores encarnando el mito, profanándolo o, mejor aún, superándolo: el espectador debía de tal manera descubrir su verdad personal en la verdad del mito, llegando a la catarsis a través del terror y del sentido de lo sagrado. (...) Hoy la situación es diversa. Las colectividades ya no se caracterizan a través de las religiones, las formas tradicionales del mito se encuentran en plena transformación, desaparecen o se encarnan de manera diversa; incluso las relaciones conscientes o inconscientes de los espectadores con el mito, en cuanto complejo colectivo, están extremadamente diversificadas. Nosotros mismos, estamos mucho más influenciados por nuestras convicciones intelectuales. (...) Nos es imposible, en definitiva, identificarnos colectivamente con el mito, es decir, identificar nuestra verdad individual con la verdad universal.

Teatros extranjeros en busca de la fiesta perdida

Peter Brook llama teatro sagrado –o teatro de lo invisible-hecho visible– al espectáculo que, en la actualidad, busca recuperar la fuerza del rito que, hoy perdido, tenía el poder de encarnar lo invisible. “¿Dónde encontrar la fuente hoy día para intentar tales procedimientos?”, se pregunta en su libro *El espacio vacío*. Según su análisis, para producir nuevos ceremoniales, para captar alguna reverberancia de una tradición ya disipada,

la buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia en la cultura no son suficientes: la forma exterior solo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta; y ¿quién hoy día puede llevar la voz cantante? Como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Esos rituales no están a nuestra disposición y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino.

Escribe Brook:

Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer algo por tenerlos, y culpamos a los artistas por no “encontrarlos” para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado.

Toda forma de arte de raíz sagrada, continuando con el punto de vista de Brook, fue destruida junto a la entronización de los valores burgueses en el arte, por lo cual el director intenta reflexionar acerca de los posibles vehículos teatrales capaces de recuperar la invisibilidad de lo sagrado.

¿Existe otro lenguaje tan exigente para el autor como un lenguaje de palabras? –se pregunta–. ¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabra como parte del movimiento, de palabra como mentira, de palabra como parodia, de palabra como basura, de palabra como contradicción, de palabra-choque, de palabra-grito? Si hablamos de lo más-que-literal, si poesía significa lo que se aprieta más y penetra más profundo, ¿es aquí donde se encuentra?

Durante los años sesenta, dos grupos emblemáticos norteamericanos –el

Living Theatre y el Bread and Puppet– levantaban las banderas del teatro de calle y la celebración teatral colectiva comenzaba a imponerse. En los años setenta en Dinamarca, el Odin Teatret comenzaba a animar las calles con personajes extraídos de la mitología escandinava. Su director, el italiano Eugenio Barba, sabía que no es tarea sencilla en teatro echar mano de mitos y ritos de la cultura popular, ya que algunas de estas experiencias rituales colectivas “suelen deslizarse hacia el caos biológico y la impotencia”. Advierte en consecuencia, que “toda explosión visionaria debe ser dirigida, el actor debe conducir al tigre y no dejarse arrollar por la fiera”.

En España, la aparición de un grupo que apeló a la imaginería popular de la fiesta como Els comedians estuvo directamente vinculada con la declinación del régimen franquista. A partir de fines de los años setenta se produce un proceso de recuperación de fiestas populares censuradas o bien desaparecidas, lo cual marcó el regreso al teatro de calle que abreva en raíces autóctonas. Para algunos, el valor artístico del grupo catalán radica, más allá de haber satirizado al sistema social y político del Generalísimo, en haber desarrollado un lenguaje sugestivo de llegada multidireccional, basado en la explotación dramática de la acción colectiva. Desde sus inicios, ellos reeditaron en sus espectáculos parateatrales algunos de los signos de las más populares festividades catalanas, como los desfiles de gigantes y cabezudos, la quema de muñecos que, representando todos los excesos del poder político, ocurre todos los años en las fallas valencianas o la petardería propia de los Carnavales. También trabajó recreando la figura de *les diables*, personajes ya presentes en entremeses de los siglos XI y XII, luego, en las celebraciones medievales del Corpus Christi o en diversos ceremoniales del fuego.

Así, el grupo liderado por Joan Fonts instigó a sus espectadores desde sus inicios a integrarse a un código festivo que presentaba gran número de referencias tradicionales. Porque una de las razones del éxito de sus montajes fue, desde siempre, su habilidad por ajustar el espectáculo a las características que definen a una efeméride y al público al cual va dirigido el montaje callejero. Considera el crítico Joan-Anton Benach:

Els Comedians es ejemplo de una suerte de paleo-anarquismo que expresa el rechazo de toda forma autoritaria como una derivación pura y simple de la apuesta mayor donde se juega verdaderamente los cuartos; la elaboración de unos ejercicios en los que, con las consabidas piezas

procedentes de la leyenda, de la literatura popular, de las fiestas de Carnavales y verbenas, procura manejar un lenguaje de un profundo vigor vitalista: el vocabulario del color, del grito y de la música convertido en un arañazo cordial que se aplica allí donde se unen las fibras de todos los sentidos.

El estudioso también considera que el grupo catalán ha sabido comprender cada fiesta antes de proceder a su reelaboración:

Verbenas y Carnavales son para ser “vividios” –destaca– y no es menor el mérito de Els Comediants a la hora de desenmascarar las claves culturales de todo ceremonial colectivo y hacerlas visibles y comprensibles a todos los celebrantes. En ocasiones, este tipo de liturgia tiene unos soportes estrictamente laicos. Así, Els Comediants pudo inventar un género de verbena intemporal donde no intervienen mutaciones astrales ni santos patronos.

Si bien es la cultura occidental y mediterránea lo que los inspira desde un principio, demás está decir que el grupo acentúa los aspectos paganos de cada una de sus propuestas.

Fiesta y ritual contemporáneos

Es cierto que en los ámbitos urbanos es imposible pensar en instaurar las nociones de unicidad y organicidad propias de un tiempo signado por creencias compartidas, más allá de las propuestas integradoras que ofrecen los espectáculos masivos de carácter deportivo o musical. No obstante, no sucede lo mismo en las áreas rurales, en los pequeños pueblos, donde las festividades populares, marcadas por una impronta sincrética, tienen la intención de recrear las fuerzas religadoras características del ritual, de un mes a otro, año tras año. En función de una memoria compartida, en todas las festividades, las prácticas propias de la devoción popular se atienen rigurosamente a las nociones de estructura, organización, convención y codificación. Si el mito popular se actualiza en el rito, su puesta de escena se concreta en la fiesta popular. Las fiestas populares suelen organizarse a partir de una serie de prácticas ligadas a lo teatral. Son actos públicos organizados, rituales profanos o religiosos, celebraciones regidas por ciclos laicos o sagrados o, a veces, basados en ambos, sutilmente imbricados. Así, las fiestas del Noroeste argentino, integran un

calendario anual llamado a organizar la vida de la comunidad, con el objeto de revitalizar sus vínculos.

Son numerosos los estudios que, especialmente a lo largo de la década del noventa y desde la antropología y la sociología, centraron su análisis sobre el modo en que la fiesta y el ritual contemporáneo se desarrollan en diferentes contextos, tanto urbanos como rurales. Sobre esta temática, hay gran cantidad de textos que plantean divergencias de interpretación y valoración. No obstante, es posible intentar una definición abarcadora a modo de punto de arranque: en su sentido más profundo, una fiesta es una práctica colectiva, una institución social que comprende una serie de actos que tienen lugar en un espacio y un tiempo determinados.

La fiesta tiene como objeto el concretar una celebración, para lo cual se apela a diversos modos de expresión. La fiesta es un hecho social que funda con su inicio un tiempo excepcional que suspende –cíclica y puntualmente– la rutina diaria de la comunidad participante. La fiesta produce un corte profundo en el devenir cotidiano de la vida y, aun cuando contiene un costado simbólico sacro y grave, la fiesta privilegia la emoción, la espontaneidad y el juego, además de alentar otros permisos. Durante la fiesta se intensifican o se crean vínculos interpersonales, se renuevan o confirman roles de autoridad, se canalizan conflictos. La fiesta se considera una instancia que revitaliza a la comunidad a través de acciones (de índole terapéutica, para algunos autores) las cuales generan asimismo sentido, identidad colectiva y un nuevo orden de realidad. Claro que también la fiesta puede servir a la exhibición o reafirmación de prestigios relativos a individuos ligados a algún factor de poder regional.

En cuanto al rito, según su definición en tanto secuencias de acciones que, por su carga afectiva, tienden a la comunicación simbólica entre los integrantes de una comunidad, no hay fiesta popular que no contemple acciones rituales durante su desarrollo, sean estas de orden religioso o secular. El ritual presupone la práctica de un sistema de fases que se repiten en un orden establecido, cuya eficacia estaría destinada a obtener un efecto específico. Los participantes de un ritual, no obstante, no siempre conocen el significado de los símbolos que ponen en marcha sus acciones, a las que conocen por herencia u observación.

Eficacia y teatralidad

¿Cuál es el elemento constituyente y singular del hecho teatral sino el efecto de la teatralidad, esto es, la posibilidad de construir un hecho significativo a partir de un actor que en vivo produce series de acciones físicas y vocales en un orden establecido, con el objeto de ser observado y de causar en el espectador una conmoción de índole estético? En la producción de significado en escena está la esencia de la teatralidad para algunos autores, quienes también toman en cuenta su construcción visual y escénica particular. Para referirse al efecto de teatralidad, otros autores hacen foco en el conjunto de signos que interactúan entre sí, ya sea que provengan del texto o sean emitidos desde el cuerpo del intérprete o a partir de la utilización del espacio y de las más diversas estrategias audiovisuales. Otros estudiosos prefieren remitirse al fenómeno de la representación y considerar a la teatralidad un producto de la conjunción del sujeto que mira y aquel que recibe la mirada. Finalmente, se puede decir que la teatralidad surge cuando alguien asume un rol o una actitud determinada –solemne o lúdica– al tiempo que ejecuta acciones previstas para ser observadas por otros. La teatralidad nunca se genera porque sí: siempre existe un motivo y no siempre este es de orden estético. De modo que la eficacia es un objetivo a conseguir. La teatralidad implica la representación de un tiempo y un espacio diferente al cotidiano. O bien la presentación de un estado de las mismas características.

Según algunas teorías, el pensamiento globalizador jerarquiza las formas de interpretación de la realidad que se emiten desde los centros urbanos. Por el contrario, se desmerecen los ámbitos rurales como posibles centros generadores de sentido, de discursos relativos a la construcción de la realidad. Desde esa óptica, solo en las grandes ciudades es posible hallar a la cultura en su máxima expresión. En las grandes concentraciones urbanas, sin embargo, es donde suele predominar el escepticismo, la banalidad y toda forma de individualismo. Sin ánimo de idealizar, es posible afirmar que en los ámbitos rurales, por el contrario, las expresiones comunitarias exponen una visión religiosa de la existencia, tomando en cuenta el sentido etimológico de la palabra latina *religio* (proveniente del verbo *religare*) que designa la idea de ligar intensamente al hombre con el plano de la trascendencia.

La promesa a cambio de ayuda es una práctica que caracteriza a los cultos de raigambre popular, así como a los actos de peticionar y agradecer, en los que el individuo renueva su esperanza. La figura de la Virgen actualiza en las comunidades rurales del Noroeste argentino el culto ancestral relacionado con la tierra. En las ciudades o en los ámbitos rurales continúa la búsqueda por el retorno a los fundamentos. El rito tiene sentido si los símbolos que lo sustentan están vivos, si resuenan como válidos en el seno de la comunidad que los ha heredado, creado o adoptado. Como espectadores o participantes, los pobladores de pequeños enclaves rurales (vallistos, quebraderos, puneños) asisten a la progresiva desarticulación de algunas de las celebraciones que en otros tiempos merecieron otras expresiones diferentes a las actuales. Conspiran en contra los símbolos de exposición masiva, en definitiva, el impulso cultural globalizante.

También es necesario considerar la posibilidad de que el teatrero urbano experimente alguna decepción cuando, impulsado por la necesidad de conocer antiguas prácticas rituales se desplace hacia las provincias del NOA. Sin duda, va adhiriendo de antemano a los fenómenos culturales que va a observar. Pero es posible que se sienta desorientado ante las expresiones que los celebrantes manifiestan durante las festividades. Será porque en las grandes ciudades, la expresión del entusiasmo muchas veces linda con el paroxismo, como sucede en los eventos deportivos o musicales. Para una mirada ajena a esa cultura, tal vez se considere que el habitante de los pequeños pueblos del NOA, ya sea mestizo o de origen colla, asiste impávido a sus ceremonias y actos festivos.

Definitivamente, no encontrará el brío que sí aparece en tantos textos escritos décadas atrás acerca de las fiestas del Norte, ya por entonces teñidos de melancolía por decisión de su autor, el cual sin dudas sentía que estaba describiendo un paraíso perdido que le urgía recuperar.

El sentido cultural de la fiesta

La investigadora mexicana María Sten señala que es necesario

ver la fiesta según dos puntos de vista distintos: uno de ellos es tomando en cuenta a todos los elementos que componen el teatro tradicional: vestuario, maquillaje, máscaras, música, danzas, poemas; el otro es la

fiesta como una comunión entre el espectador y el actor, en que ambos cumplen un rito para rendir tributo a los poderes invisibles. Un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico, oculto, impenetrable para los que carecían de la noción de lo que fue la religión que regía la vida de los antiguos mexicanos. Un espectáculo “acontecimiento” y no “representación”. En las discusiones acerca del significado de la palabra “teatro” se hacen cada vez más claros dos puntos de vista opuestos. Para unos, el teatro sigue siendo una “representación”, para otros un “acontecimiento”. Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El “acontecimiento” puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro “acontecimiento” se citan a menudo los juegos de Carnaval o los ritos populares.

La fiesta como categoría antropológica tiene su raíz en lo extracotidiano, ya que solo desde esta dimensión –donde también se localizan el rito y los quehaceres ligados con la creación, actividades que, por su contenido simbólico demandan de un modo u otro una cercanía con lo sagrado– el hombre se expresa y produce sentido. Respecto del tiempo mítico que reclama la fiesta para ser instituida, es necesario subrayar su circularidad y sus cualidades de recuperabilidad, ya que alude a un tiempo primordial. Para el antropólogo Ricardo Santillán Güemes, la fiesta popular, tomada en su dimensión activa, conlleva un sentido cultural determinado porque:

–manifiesta la integridad física, emocional y mental del hombre en sociedad;

–expresa la integralidad de la cultura de un grupo humano, en función de que se trata de un acto comunitario que afirma una identidad enriquecida, a veces, hasta por un diálogo intercultural generado por un entrecruzamiento creativo y dinámico de identidades culturales múltiples;

–despliega un hecho social en el que se entrecruzan y se potencian las más diversas instituciones, esferas y prácticas sociales, si bien transformadas en una cierta dimensión simbólica. En esa instancia se vuelve ineludible el dar y recibir, la noción de reciprocidad;

–manifiesta lo sensorial-sensible, la expresividad, la gestualidad, la corporalidad, la teatralidad. Porque lo festivo despliega el goce, lo rítmico, la

palabra en acto, lo arquetípico, el colorido;

–instituye un gran espacio-tiempo en el que todos son protagonistas y co-jugadores, que expresa en parte a la antigua sacralidad que actúa como elemento fundante. Alienta formas sociales ligadas a la amistad y la solidaridad, la esperanza y la utopía;

–genera un acontecimiento signado por una actitud de derroche, canalizada en la comida y la bebida, en las expresiones amistosas y eróticas, en las expresiones de la danza y el canto. Como ejemplo, pone al caos que se instala en tiempos del Carnaval, sus inversiones de roles que lo caracterizan, lo cual funciona como un modo de reasegurar la cohesión social;

Santillán Güemes también interconecta las nociones de rito, juego, fiesta y teatro, estableciendo ciertas pautas de relación. De este modo concluye que:

–Las cuatro actividades culturales citadas tienen en común su extracotidianidad, porque implican la *ruptura* del orden cotidiano.

–Este hecho supone el cruce del umbral que separa lo cotidiano y lo extracotidiano a través de distintas técnicas, objetos y situaciones. Después de este tránsito, es de suponer que lo cotidiano se ve enriquecido y energizado.

–Al instalarse en lo extracotidiano se funda un espacio y un tiempo calificado distinto al habitual, donde se distingue:

- 1) un modo de actuar en y desde una energía diferente a la cotidiana;
- 2) un modo de actuar en y desde otra corporalidad, esto es, mediante unos movimientos, gestos y voz diferente a la habitual;
- 3) el uso de un cierto instrumental simbólico: máscaras, trajes, objetos cotidianos metamorfoseados;
- 4) la utilización de un lenguaje –verbal o no verbal– que se complementa con la música, el canto, la danza y la pantomima.

La diversidad de intencionalidades de las que se nutren el rito, el juego, la fiesta, y el teatro, la diferente actitud existencial de quienes los practican, están determinadas por las necesidades, aspiraciones y estrategias culturales. Además de la separación entre lo sagrado y lo profano, Santillán Güemes encuentra que entre la actuación ritual y festiva se constata lo siguiente:

–no hay roles especializados en su organización: no existe la distinción entre actor y espectador, ya que todos son cocelebrantes;

–el agente ritual realiza su acto desde la determinación, la posesión o

el trance: no existe el *como sí* que establece el teatro en su desarrollo;

–dicha acción cultural no persigue un fin artístico, porque la función estética no es la principal;

–se trata de una actuación que adquiere sentido en el contexto de una cultura determinada. No constituye una muestra de arte autónomo, propio de la cultura occidental especialmente a partir del Renacimiento, sino de unas prácticas estéticas imbricadas, propias de la Edad Media europea y de los pueblos extraeuropeos.

Los segmentos de la fiesta

Es conveniente aclarar que ninguna de las celebraciones que motivan este trabajo presenta una construcción homogénea, ya que a lo largo de su desarrollo pueden aislarse diferentes segmentos. En parte, porque las festividades populares del NOA no se desarrollan en un solo día y de acontecer así, tienen una duración de varias horas. Los módulos que las constituyen son variados:

–ritos (tanto de origen católico como de raigambre prehispánica o su combinación)

–representaciones o juegos de rol

–almuerzos comunitarios

–juegos por premios o apuestas

–baile popular de cierre

Estas diversas instancias van intercalándose en diferente orden, según la fiesta. En general, los tramos seculares de una festividad representan los momentos de distensión, en los cuales suelen difuminarse las diferencias de rango entre los participantes. En cambio, en los segmentos de la celebración consustanciados con lo sagrado, sí se verifica la existencia de roles.

En los ritos de origen católico es posible distinguir claramente a quien los conduce (el sacerdote o animador laico) de los cocelebrantes. Es el caso de las misas y procesiones, las que se singularizan en el NOA respecto de las que se realizan en otros lugares por las canciones que se entonan durante ambas o por la ornamentación de la iglesia y las imágenes. Por su parte, en los ritos de

origen prehispánico que se concretan en toda celebración del NOA –como en el acto de agradecer a la Pachamama dando de comer, beber y fumar a la tierra– también se distinguen los que desempeñan el papel de conductores. Pero en cambio, no existen roles diferenciados durante la *challa* del mojón u ornamentación y brindis ritual del promontorio de piedras así llamado, durante la señalada o el Carnaval.

La teatralidad resultante de toda acción ritual efectuada en el marco de estas celebraciones surge de la creación de un tiempo específico en el que los celebrantes se expresan en actos simbólicos, cuya extensión varía según el caso. La misa, el rezo de la novena del rosario o las procesiones, por ejemplo, mantienen una duración más o menos prefijada. Ocurre lo mismo con la corpachada o acto de honrar a la tierra en el mes de agosto, ya que su duración depende de la cantidad de participantes. En cambio, el tiempo destinado al brindis ceremonial de la *challa* del mojón, que se realiza copleando –cantando coplas con caja– y moviéndose en forma circular, quedará supeditado, sencillamente, a la resistencia que los celebrantes le opongan a los efectos de la chicha. En relación al espacio creado para la instalación del tiempo de celebración, este difiere en los segmentos de la festividad que respondan a la tradición católica de aquellos que respondan a las culturas originarias anteriores a la Conquista.

En el primer caso, las iglesias y sus imágenes son adornadas con todo detalle por vecinos y sacristanes, repartiendo flores naturales, de papel y de plástico, tules, puntillas y velas por doquier. Las calles del pueblo reciben un cuidado especial porque serán recorridas en procesión. También se instalan mesas adornadas con flores a modo de peaña, con el objeto de depositar las andas de los santitos en los lugares donde se rezará especialmente. En cambio, en el caso de los ritos originarios, los espacios de culto están siempre al aire libre: son el mojón, en el llano, o la apacheta, en el cerro, el corral familiar, los terrenos lindantes al oratorio o la iglesia, los ojos de agua y las acequias.

En cuanto a las representaciones o juegos de rol que se efectúan en algunas celebraciones, las hay de distinto tipo, si bien todas presuponen que los participantes asumen un rol, y con él, un cuerpo festivo (extracotidiano, diría Eugenio Barba) tomando en cuenta su modo de conducirlo y su modo de vestir. Algunas representaciones se realizan expresamente para ser vistas por otros (es el caso de la adoración de los *cachis*, en la Fiesta Grande de Iruya

o el de las comparsas de Carnaval) y otras se organizan entre un grupo cerrado, en el que todos participan y nadie observa de afuera, como ocurre en los bautismos y casamientos rituales efectuados el 1° de noviembre, el llamado Día de Almas. En el caso de la danza de los *samilantes*, más adelante descrita, si bien suele reunir grupos de espectadores durante el día, el ritual no se suspende cuando se realiza a altas horas de la noche, a pleno frío y sin nadie a la vista, en virtud de tratarse de una danza de adoración. Los promesantes rezan bailando, o bien, bailan rezando, sin importarles si alguien se ha acercado a observar su danza.

APÉNDICE

• **Seis vueltas alrededor de la palabra teatro**, por Julio Cardoso

En estas reflexiones, el autor analiza entre otros temas, la indiferencia de la cual son objeto, en ciertos círculos de la crítica e investigación escénica, las fiestas populares como soporte de teatralidad.

1. Selección “natural” de los bienes culturales

La Gran Ciudad Occidental (que no es un lugar sino muchos, y sobre todo es una forma de ser y de pensar) tiene decidido, desde hace mucho tiempo, que la meta del mundo es ella misma: máximo exponente de la civilización. No es extraño, entonces, que los movimientos culturales y artísticos que ella va haciendo nacer sean considerados por ella misma como la norma de “lo contemporáneo”, “la forma más acabada de la lengua”, “lo más avanzado”, “la última frontera de las artes”.

¿Pero hay último y primero en la cultura y en el arte? ¿Cómo podría haber “evolución” de una cosa que es creada para quedar ahí, suspendida como faro de sí misma y de la comunidad que la sostiene, hasta que la deja caer? Estas cosas –las obras–, nacen, se incrustan en el mundo y lo hacen estallar, o se hunden en el barro. La “evolución” es un proceso que les es indiferente.

Me gustaría hacer notar, sin embargo, que en la Gran Ciudad Occidental se habla de un modo que no tiene nada que envidiarle al darwinismo más radical: allí cultura y arte (como todo en ella) “superan

barreras”, se adelantan, progresan... Ha de ser a raíz de esta fijación *progresista* que la Gran Ciudad no cesa de editar catálogos, taxonomías, cronologías, retrospectivas e historias del arte. Parece que ella necesita capturarlo todo y poner la totalidad de lo que existe en la dirección de su propio derrotero. La Gran Ciudad Occidental gasta enormes cantidades de energía y de dinero en ese esfuerzo. No puede ver una cosa junto a la otra. No. Desea ponerlo todo en fila. Y para eso organiza instituciones, adiestra personas y les exige que dicten un canon que regule el caos de la creación (sus intelectuales dicen que ven el canon “en” las cosas creadas; en las cosas que ellos deciden mirar, obviamente).

Lo “distinto” parece perdido y ausente en el interior del monótono monólogo cultural que emite la Gran Ciudad Occidental. ¡Y es tan evidente que existen infinidad de formas “otras” que, como Fierro, sobreviven en la intemperie del desierto, exiliadas del mundo, y en otro mundo!

Pero esa Gran Ciudad –de la que todos somos hijos pero también somos sus padres– es la que maneja la zaranda y controla el zarandeo, y en esa agitación selecciona los materiales con los que hace el mundo.

Es así como muchísimos mundos posibles, otros mundos distintos del suyo, otras formas de pensar, de hacer, de vivir y de convivir, caen, enmudecen y pierden visibilidad: riquísimas figuras de la creación humana que posicionan, proponen, postulan y enuncian formas/sentidos que la Gran Ciudad Occidental no desea ver/oír, son negadas como obras de nuestra contemporaneidad.

La Gran Ciudad Occidental –que es de vocación imperial– es la que define el contorno de lo visible, presenta e ilumina los escenarios, regula la circulación de las obras y establece la amplitud de banda en la que deben moverse los autores.

Y todo esto sucede como en una gran conspiración, en el sentido de un mundo que sopla siempre para el mismo lado.

2. “Vamos a ver”, dijo un ciego

Desde hace 62 años que en el mes de setiembre, cinco mil jinetes se ponen en marcha para armar, en la provincia de Buenos Aires, el desfile ecuestre más grande del planeta. Este desfile es una obra sin autor, en la cual

actores –los jinetes– y espectadores son parte de un acontecimiento que tiene tantos niveles distintos de escritura y de lectura que resulta imposible identificarlos a todos. Y como todo texto escénico, es una obra que es leída en el mismo momento en que se la escribe.

Ahora: si se quisiera encontrar un desfile “de autor”, también hay. Se puede recurrir a la obra de Enrique Udaondo, quien ha producido la dramaturgia de al menos dos textos escénicos utilizando la forma del desfile, en su caso para narrar la historia campesina de la pampa.

Pero para la Gran Ciudad Occidental “desfile”, lo que se dice “desfile”, es el de la historia de Francia, contada por la compañía Royal de Luxe.

Sucede que considerar como objeto teatral a la Peregrinación Gaucha, no sé... para hacer una cosa así tal vez haya que desarmar demasiados prejuicios, o poner en duda ciertas categorías... Tal vez se prefiera remitir todo este asunto a los institutos de antropología, o algún departamento de folklore o, menos visible aún, que se haga cargo el párroco de la diócesis de Luján, o tal vez directamente la Virgen, con lo cual el desfile ecuestre más grande del planeta queda sin discusión y completamente fuera de nuestras tradiciones teatrales.

Allá por octubre de 1992, la compañía Royal de Luxe deslumbró al público porteño con un desfile que relataba la historia de Francia. Fue en la avenida Nueve de Julio y fue realmente espectacular. “Algo nunca visto”. Entre los grupos de teatro callejero de Buenos Aires se lo sigue recordando como un hito. Incluso en sus talleres, aún hoy, de vez en cuando se proyecta el registro de aquella experiencia y se lo toma como modelo para la práctica propia. Desde 1992, entonces, aquel desfile de la Royal de Luxe forma parte de la tradición del teatro callejero de la ciudad.

Ahora bien: pensemos esto. No forman parte de esa tradición (porque no han sido fenómenos observables para ella; porque no han sido vistos como “performances callejeras”; porque no le vieron teatralidad; por lo que fuere) una multitud de desfiles que se repiten desde hace décadas en distintos puntos del país.

3- Globalización de la teatralidad: “teatro contemporáneo”

La tensión entre innovación y tradición sigue siendo un problema oscuro, no resuelto. Pero hacer culto de fundamentalismos estilísticos, técnicos

o procedimentales es una trivialidad que no resuelve el problema de “la contemporaneidad”. ¿Por dónde pasará la cosa? Superficialidad, prejuicio, imitación, coloniaje: son algunas de las palabras que sirven para pensar las varias dimensiones del fenómeno.

En principio, parece haber una confusión entre lo “nuevo” y lo “novedoso”. “Novedoso” es, por ejemplo, el invento de la navegación satelital (una técnica), lo cual no agrega ni quita nada acerca de que lo verdaderamente “nuevo”, en materia naval, sigue siendo, todavía hoy, la creación del barco (un *idos*, una forma).

Se escucha demasiado seguido hablar de “los nuevos” lenguajes contemporáneos. ¿De qué se habla? Tras los muros de estas palabras sordos ruidos de “vanguardias” y de “iluminismos” oír se dejan.

Yo diría que “contemporáneo” es todo lenguaje con el cual una comunidad establece y sostiene vínculos efectivos con ella misma y con “otros” distintos de ella. Vale decir, un lenguaje es contemporáneo si es vivido por quienes lo hablan como “lengua de su tiempo”, presente, ahora, este lenguaje que trabajo hoy.

Y antes de seguir es necesario subrayar esta obviedad: los lenguajes que cumplen con esta condición (la de ser lenguas de mi tiempo) son una verdadera multitud y todos son distintos entre sí, nunca son meramente diferentes. Esta distinción es lo que hace que las lenguas se consideren entre sí “extranjeras”, es decir, posibles distintos y contemporáneos uno del otro. Porque se habla mucho de “diversidad”, pero no hay diversidad, en el sentido fuerte del término si lo único que se ve son muchas cosas “diferentes”. Lo diferente no construye diversidad; hace “la variedad”. Solamente hay diversidad ahí donde conviven “extranjeros”, es decir: cuando “en un mismo tiempo” conviven cosas/mundos “distintos”.

Sudamérica es un buen ejemplo de esta convivencia de mundos distintos.

Veo, sin embargo, que en los dominios del arte, suelen merecer el nombre de “contemporáneo” apenas un puñadito de experiencias “diferentes”, y desde hace varias décadas, con preferencia de aquellas que nacen de suprimir al “otro” como motivo y referente de sí mismo y de su obra, en favor de la expansión de un subjetivismo que es tenido como origen y medida de todas las cosas.

Se dice de estas formas que expresan con más profundidad la complejidad de “estos tiempos”. ¿Qué tiempo? ¿El tiempo de quién?

La realidad es muy compleja, eso es cierto, y nuestra soledad dentro de ella es todavía más grande. Pero de ahí a creer que no es posible atar cabos más allá del círculo de nuestra propia subjetividad, es un abuso de simplificación.

El mundo no es ni puro azar ni puro cálculo. No es ni una construcción objetiva ni pura proyección subjetiva. El mundo es, en todo caso, según cómo lo hagamos. Y así como está plagado de discontinuidades, también está repleto de regularidades y certezas.

Si en el mundo no hubiera cosas ciertas, entre otras, no existiría el teatro, un asunto en el que resultan centrales los acuerdos colectivos, acuerdos que no son distintos a los que hacen falta para coordinar un bombardeo o levantar un comedor escolar. Y acciones como estas ocurren muy seguido, cualquiera puede verlo, es evidente. De manera que no se comprende por qué razón la certeza no formaría parte de las formas contemporáneas, siendo que es tan común encontrarla tanto en el mundo material como en el simbólico.

Pero el canon de lo contemporáneo está empeñado, entre otras cosas, en darle salida a las formas de la certeza. No ve con simpatía la afirmación capaz de crear y sostener vínculos. Le parece trivial la acción que consigue su propósito. Dentro de lo que llamamos “los lenguajes contemporáneos del arte” son las formas de lo incierto y de lo discontinuo las que se llevan las palmas, pues se dice “que lo indefinido multiplica los sentidos del discurso y lo enriquece”. ¡Pero cuánta certeza hay en esta sólida valorización poética de lo incierto! Y empujado por esta certeza, entonces, ahí va el teatro, como el perro de Pavlov, segregando canon por todas partes.

Una posición es eso, una posición. Y no más: no es un principio, ni una ley. Se dice: es una forma “de época”, como si la época solo produjera formas de lo incierto. Ninguna de estas cosas son nuevas ni viejas. Tampoco son el resultado natural de “un proceso”. Son elecciones.

Sostener que uno es “contemporáneo” solo porque adopta “novedosas” estrategias de escritura es tan superficial como pretender que los niños son “más actuales” que los ancianos (¡y esto sucede!).

¿Pero acaso Yupanqui es menos contemporáneo que Saluzzi? ¿O Saer lo es más que Hernández? ¿Y Cátulo Castillo menos que Spinetta?

En la cuestión de “lo contemporáneo”, el desafío es “lo nuevo”, y a veces, lo nuevo siguen siendo ciertos barcos.

No parece que el mundo viva ya en una temporalidad única y total. Tampoco parece prudente afirmar que el estatuto de contemporaneidad del hombre sea el mismo para un berlinés que para un santiagueño. Por el momento parece haber territorios dominados por temporalidades distintas. Hay convivencia, pero también hay beligerancia. ¿Por qué? Sencillamente porque las formas, con el solo hecho de existir, siempre buscan disputarse la creación del mundo. Está en su naturaleza.

Cuando oigo definir “teatro contemporáneo” tengo la impresión de estar delante de una política. Y ese teatro así definido me parece, casi siempre, un fenómeno periférico de la globalización. Ese canon es incapaz de ver la multitud de teatralidades que viven dentro y sobre todo fuera de la Gran Ciudad Occidental (que no es un lugar, como ya se dijo, sino muchos, y es, sobre todo, una forma imperial de ser, de hacer y de pensar).

4- La elección del objeto de estudio

Aristóteles se puso a pensar en “el ser”, y para hacerlo se ayudó con un ejemplo: tomó una mesa y la hizo el objeto de su razonamiento. La expresión “el ser de la mesa / la mesa es” recorre toda la historia de todo el pensamiento occidental.

Propongo un ejercicio de imaginación: ¿qué otros pensamientos acerca de “la naturaleza del ser” hubieran venido a la mente de Aristóteles si el objeto de su reflexión hubiese sido “el viento”, en lugar de “la mesa”?

Y para seguir con el juego: ¿qué pasaría si nosotros nos preguntáramos, como si fuera la primera vez, “¿qué es “hacer teatro”?”, y para contestar eligiéramos como objeto de reflexión el Carnaval en La Rioja, por decir algo? ¿Llegaríamos a las mismas respuestas que nos damos cuando pensamos “hacer teatro” a partir de la tragedia griega, por ejemplo?

Nuestras ideas y nociones comienzan a figurarse en el momento en que decidimos cuál es el repertorio de preguntas que estamos dispuestos a hacernos y los lugares donde iremos a buscar nuestras respuestas.

Es evidente que nuestra noción de teatro está hecha sobre todo con el imaginario de ciertos teatros de sala (en general, europeos; y de Europa, solo algunos).

5- Comunidad teatral y teatralidad de las comunidades

Sabemos que el teatro es una cosa que se hace entre varios. Eso lo sabemos: es algo “colectivo”. El hecho teatral involucra a todos los partícipes, así sean dos o cinco mil. El teatro es una creación en común, y hacer en común (siempre, pero en el campo de la cultura y del arte en particular) obliga a poner en juego una serie de procedimientos que no aparecen ni se hacen necesarios cuando se produce en soledad.

Esta diferencia es una diferencia fuerte, significativa. Cada creación teatral es el resultado de un complicadísimo juego de pactos, compensaciones, trueques, acuerdos, negociados, caprichos, imagerías diversas, traiciones, picardías, sujeciones y libertades ejercidas, no solo en los ensayos, sino también en cada función.

Esto es lo que hace del teatro un organismo viviente. Esta naturaleza viva y colectiva obliga al teatro a poner en su centro al “otro”, y con él, a crear un “nosotros”. No tiene más remedio. Esta no es una elección, es una condición. Sin dimensión social el teatro no puede existir.

A diferencia de otras artes, el arte teatral (o más en general: todas las teatralidades) son por esta razón creaciones sociales. Cada una de ellas implica la construcción de un modelo de socialidad: un mundo. Y este mundo está hecho de un material urdido colectivamente. Construir una teatralidad es crear un discurso común, un “nosotros” que hace pública una afirmación: “Yo soy este cuerpo”.

Situémonos por un momento más acá de las técnicas y de las decisiones estilísticas.

El soporte primero sobre el que se dibuja el teatro es ese sistema de vínculos y de relaciones significativas. Este “nosotros/yo soy”, que no es igual a la trama que necesita tejer, por ejemplo, un conjunto de trabajadores de la construcción. La naturaleza de las tareas es distinta. Los albañiles se retiran al terminar, la trama de vínculos se deshace, el edificio queda. Una teatralidad, en cambio, desaparecería en el aire si la trama de vínculos y de relaciones significativas que la sostiene se retirara del lugar. No quedaría nada.

El vínculo, en el teatro, funciona al mismo tiempo como soporte y como signo. Por eso, la modalidad de lo colectivo y sus formas de producción son significativas, crean sentido y tiñen el texto escénico: son parte de su teatralidad.

En los libros se menciona siempre este “aspecto colectivo” del teatro. Pero en los hechos ha ido perdiendo fuerza, hasta convertirse en ese “detalle de distinción”, esa nota pintoresca del “quehacer teatral”: lo grupal. Incluso dentro del modelo del “teatro en cooperativa” lo colectivo como fuerza autógrafa no está garantizado, porque no es la figura legal del agrupamiento lo que define su aparición.

Efectivamente: en todos los campos de la Gran Ciudad Occidental se repite este debilitamiento de lo colectivo como vector capaz de construir el sentido. Y el teatro no tenía por qué quedar afuera de esta “tendencia”. Una multitud de instituciones (fines artísticos y sociales, medios de producción, políticas privadas y públicas, reparto de responsabilidades y roles en la creación, modelos académicos, formas de la crítica y de la información, las formas del reconocimiento y del financiamiento, entre otras) contribuyen cotidianamente a hacer de “lo grupal” nada más que “suma de individualidades”.

Pero si por un momento uno pudiera volver a reconstruir la noción “teatro” para hacerla girar en torno al eje potente de su cuerpo colectivo, de inmediato se abriría ante nosotros un horizonte extraordinariamente ancho y diverso de teatralidades distintas.

Nuestra mirada se expandiría mucho más allá del estrecho espectro de las carteleras teatrales urbanas.

Y un punto en ese horizonte estaría ocupado por el teatro de la Gran Ciudad Occidental, que figuraría ahí como un caso, luminoso pero particular, en el gran conjunto de los teatros posibles.

6- Ladino pacifista

Se dice que una característica de nuestra contemporaneidad es la “no beligerancia” entre las formas. En la postmodernidad no habría vencedores ni vencidos, y la “validez” no sería algo a discutir: “si usted quiere, puede; vale”. Eso se dice. Y también se dice que esta apertura de horizontes sería un paso adelante en la comprensión del carácter múltiple de la experiencia humana, que por principio autoriza un número infinito de perspectivas desde donde ver/experimentar/poetizar un mismo objeto, que siempre sería “otro” cada vez que se lo mira y que ninguna de estas miradas podría reclamar más “validez” que la reclamada por las otras.

Comentario: esto se dice, y si esto fuera así como se dice, el “arte contemporáneo” sería la única cosa humana que por algún inesperado milagro ha logrado llegar al estado de la democrática perfección.

Eso se dice, pero en el campo del arte y la cultura, al igual que en otras actividades humanas, la exclusión forzada es un hecho que no hace falta describir. Se advierte de inmediato.

Es fácil comprobarlo: un riguroso criterio de validez dicta dónde, cuándo, cómo y por qué se otorga visibilidad y circulación. “Lo cultural” aparece convertido así en una ciudadela altamente especializada, estanca y refractaria a muchísimas experiencias de creación. La Gran Ciudad Occidental no cesa de acumular en sus patios traseros tendales de formas no válidas para circular, marginales.

Así las cosas, ¿a qué “no beligerancia” se refiere el canon de la postmodernidad? ¿De qué se está hablando? Hay caída de la discusión. Lisa y llanamente: no hay interés en el otro ni en lo otro. Como se dijo antes, vivimos en un universo donde se prefiere “lo diferente”, en lugar de lo distinto; “las variedades”. Y en este contexto, es natural que ya no haga pie aquel hábito del siglo XX y anteriores, cuando por todas partes proliferaban las batallas estéticas, los pronunciamientos, los manifiestos y las acusaciones que enfrentaban a los artistas con los artistas y a ellos y al público contra/con las instituciones en que vivían. Ese partido se terminó. La Gran Ciudad Occidental ha conseguido marcarle la cancha a (casi) todos y a todos los induce a jugar contra el frontón, solos y consigo mismos. “El otro es obra mía”. O peor aún: “El otro es cosa del otro”.

Así es como se nos ha vuelto lógica una frase estúpida y cargada de desánimo: “Una canción no puede cambiar el mundo”. Esto es falso, y los ejemplos podrían ponerse por miles: toda la vida hubo pinturas que hicieron recaer sobre sí la representación de imaginarios políticos sin que por eso hayan perdido nada de su potencia asociativa; libros cuyas nociones transformaron la forma de mirar; esculturas maravillosas que fueron puestas en las plazas como verdaderos discursos de identidad; imágenes masivamente orientadoras de la conducta; músicas después de las cuales ya no fue posible hacer como si no hubieran existido... Esto ha sucedido siempre que una nueva creación, una forma nueva, vino a incrustarse en el mundo. Es la consecuencia del ejercicio

de esa capacidad que distingue al hombre de todo lo demás: su imaginación creadora.

Sabemos que con cada creación el hombre pone algo nuevo en el mundo. No importa en qué grado, al poner lo nuevo en el mundo, ese mundo cambia. Aquella vieja beligerancia entre artistas provenía justamente de esta convicción: lo distinto es posible. Y preocupaba el sentido que esas obras inoculaban en el mundo. Se admitía que con cada nueva forma se iniciaba un derrotero nuevo. Y se discutía eso: el aspecto del mundo, su forma futura. La dirección de esa transformación. Pensaban que de algún modo sus obras contribuían a “hacerlo”. Y tenían razón.

Hoy, esta dimensión (se llama: creer en el carácter recursivo de la conducta humana) ha sido puesta en duda. “No se puede”. “No es lo mío”. “Yo hago música”. “Yo teatro”. Es todo.

En “nuestro tiempo” el arte no discute la construcción del mundo. No se interesa por eso. Discute subsidios o mercados. Posiciones personales. Vidrieras. Perfiles. Los artistas de la Gran Ciudad Occidental no desean enfrentarse con el mundo, solo buscan adherirse a él. Incluso a veces “haciendo como si se enfrentaran”. Son elecciones posibles. Es cierto. Y son discutibles.

Porque hay otras ciudades y otros pueblos. Y hay otras teatralidades y otras formas de crear, de hacer y de convivir (que no están en un lugar sino en muchos, y que son, sobre todo, una manera de ser y de pensar “uno” y “nosotros”).

• **La fiesta**, por Adolfo Colombres.

Fragmento del capítulo “El rito o la cultura como acto compartido”, comprendido en *Teoría transcultural del arte*.

La fiesta puede asimilarse en algunos casos con el rito, al que siempre contiene pero en rigor de verdad se trata de algo más complejo que las ceremonias que la vertebran. Es que antes que una acción o serie de acciones, la fiesta es un tiempo especial, que se diferencia claramente del cotidiano, que es aquel en el que tienen plena vigencia las pautas de la cultura, todo lo que constituye el ethos social. La fiesta refuerza a este, pero a menudo transgrediéndolo. Ello implica que opera aquí algún mecanismo que lleva no solo a justificar y tolerar el exceso, sino que lo

convierte en un poderoso nutriente de la cohesión social. De este modo, si en el tiempo cotidiano la regla es la sobriedad, la abstención de bebidas alcohólicas y alucinógenos, en el tiempo de la fiesta ellos pueden prescribirse como necesarios para alcanzar lo maravilloso, para generar la energía extracotidiana que precisan tanto el cuerpo como la percepción. El orden cotidiano queda congelado, al igual que las relaciones sociales, con todos los roles que se establecen. En un hombre transfigurado en dios, una mujer no verá ya a su marido, sino a un ser extraño que no la protegerá de las amenazas y que puede incluso desatar sobre ella castigos terribles. Las jerarquías pueden ser reforzadas, más por lo común desaparecen o se invierten. Los de abajo pueden representar un rol dominante bajo la mirada permisiva de los que mandan, quienes en ciertos casos aceptan ser humillados en el plano simbólico para que se liberen tensiones que de otro modo desembocarían en conflictos sangrientos y en la pérdida real de todo poder.

En la fiesta, los mitos de la cultura se escenifican con especial intensidad. Las ceremonias que tienen lugar en ella suelen ser más lucidas que las que se realizan fuera de este contexto. Por otra parte, todos los elementos de la cultura convergen, potenciados al máximo, para asegurar el esplendor de dicho tiempo. Se verán las mejores indumentarias, la comida será variada, abundante y de mejor calidad. Los objetos serán embellecidos para entrar en ella, y los mismo cuerpos se llenan a menudo de pinturas, plumajes y otros tipos de adornos, si no recurren a la máscara y los distintos recursos para borrar la identidad de los participantes y permitirles así ser otros, tanto personajes terrenales como seres mitológicos y legendarios o directamente dioses.

En la fiesta, la sociedad sale al asalto de la zona sagrada, ya sea para exaltar y reafirmar a los seres y objetos que la pueblan, como para castigarlos y expulsarlos de ella. En las fiestas profanas como el Carnaval, que en el medioevo europeo se oponía dialécticamente a la Cuaresma, se juega durante varios días a no respetar lo que en el tiempo cotidiano se respeta o se dice respetar, tanto valores como jerarquías sociales. Estas fiestas profanas constituyen también ritos en la medida en que ponen en escena la sombra de la cultura, o su reverso, y son compartidos, pero la libertad de acción es aquí escasamente restringida, y no se estereotipan lo suficiente como para constituir un rito en el sentido más estricto o clásico del término. En las fiestas profanas puede faltar el argumento establecido a fin de privilegiar la improvisación, lo inesperado, los golpes de sorpresa. A menudo, el

tiempo de la fiesta se divide en una parte sagrada, que opera como un centro de alta significación, y otra parte profana, donde se dan los excesos de todo tipo, las transgresiones a las normas que rigen el orden cotidiano.

La fiesta es el tiempo del simulacro, de la escenificación, de la poesía y sobre todo, del arte, hasta el extremo de que se ha querido ver en ella una forma de arte total, capaz de ensamblar con cierta coherencia todo el arte que una comunidad puede desplegar. Como ya vimos, los objetos y el cuerpo se estetizan al máximo para ingresar en ella, y las artes performativas alcanzan allí su apogeo: la música, la danza, la narración oral, los juegos, combates y destrezas corporales de todo tipo. Esa gran convergencia permite al tiempo especial de la fiesta recuperar el gran tiempo primordial, donde el mito traza sus signos luminosos. La intensidad que se alcanza termina por fundir los dos tiempos, aquel de los orígenes, donde todo era perfecto y maravilloso, y el actual, al que se despoja de los desgastes de la historia, de las humillaciones y derrotas, de las marcas de la decadencia. Los pueblos sometidos vuelven por una hora a ser libres y no tan solo a soñar con la libertad. Allí no hay rutina, no hay esclavitud, no hay hambre ni miseria alguna. Los desnudos se visten de oropeles y refundan el universo.

Señala Ticio Escobar que el rito —al que podemos considerar el núcleo de la fiesta—, al igual que el arte e incluso que el mito, para escenificar los argumentos esenciales de la cultura debe recurrir a los artificios de la belleza, es decir, a lo estético. La eficacia que consiga dependerá del esplendor de las formas que logre, de la fuerza de las imágenes y el asombro que estos produzcan en los participantes. Tal belleza se despliega a veces para nombrar, pero también para ocultar y enmascarar, pues si se diluye el enigma no habrá ya grandes emociones ni climas maravillosos. Por eso, cuando se cree apresado un sentido surgen nuevas tinieblas que renuevan el misterio, ensanchándolo incluso, como ocurre en el verdadero arte. Pero al nombrar el enigma sin intentar revelarlo, al exponer dramáticamente el lado oscuro de las instituciones y al mentar de sesgo deseos y temores soterrados, puntualiza Escobar, el rito inquieta los fundamentos de la sociedad, trastorna su curso regular y pone en discusión la armonía del contrato que la sostiene. En tal sentido, sería un factor desestabilizador de lo social. También produciría este efecto la mayor percepción que proporciona de los sentidos profundos de la vida comunitaria en un determinado momento histórico.

En la fiesta popular, al igual que en el rito, no hay espectadores, sino

participantes, por más que la participación admita en ella diferentes niveles, desde los más centrales a los circunstanciales. Convertirla en espectáculo –que es lo que hace o trata de hacer siempre la cultura de masas con toda auténtica fiesta popular– es situar a un gran número de personas fuera de la efusión colectiva y de la crítica al orden social que esta conlleva. El distanciamiento implica una falta de compromiso con la realidad social que produce el hecho cultural, cierta prescindencia unida a un intento de apropiación fría, intelectual (aunque a menudo solo ilusoria) de lo que se expone a la mirada desde lo visceral. En el afán de lucrar con el rito, cientos y a veces miles de extraños invaden el espacio de la comunidad, la que se ve así compulsada a actuar ante ellos su diferencia. Por esta vía, quien antes se sentía un dios o poseído por un dios, se sentirá de pronto un mero actor: la presencia se convierte así en representación. Tal pérdida de privacidad de la cultura para poner en escena su imaginario según sus más profundos sentimientos y creencias opera como un corrosivo mecanismo de aculturación, que va despojando al rito, y con él al mito, de su antigua fuerza simbólica.

• **La fiesta del Chiqui**, por Graciela Dragoski y Jorge Páez

Los autores reconstruyen, a partir de diversas fuentes, una fiesta tradicional del Noroeste argentino, ya desaparecida.

La del Chiqui es una de las fiestas folklóricas extinguidas que ya no se celebran, y por lo tanto podemos afirmar que pertenece al folklore arqueológico. Llegamos a su conocimiento no de manera directa, en consecuencia, sino a través de diversas fuentes: Lafone Quevedo en *Tesoro de catamarqueñismos*; Eric Boman en *Antigüedades de la región andina*, primer tomo; Alfonso Carrizo, en *Cancionero de La Rioja*; Juan B. Ambrosetti, en *Notas arqueológicas*; Antonio Serrano, en *Los aborígenes argentinos*; Adán Quiroga, en *Folklore calchaquí*; Félix Coluccio y Schiaffino, en *Folklore y nativismo*, etcétera. No todos están de acuerdo en la etimología del término “chiqui”, que parece provenir del quechua *qui* o *ti*, “cosa parada, enhiesta”, y *qui*, partícula que denota ambigüedad, dualidad en términos como *maqui* (manos) o *chaqui* (pies), e incluso era el nombre que los peruanos daban al infortunio. Con esta fiesta se conjuraban las plagas que amenazaban los

labrantíos y se provocaban lluvias en todo el Noroeste argentino. Según Lafone Quevedo, en Andalgalá (Catamarca), subsiste hasta 1889 y para él debió ser primitivamente un culto, pues con las ofrendas de cabezas de animales se verificarían igualmente sacrificios humanos. La palabra “chiqui” se aplica conjuntamente a la celebración, a la cabeza del animal inmolado y a una canción, especie de vidala que se entonaba durante la fiesta. Tenemos la versión de ese canto recogida por el presbítero Juan Vázquez y Amado, cura de San Blas de los Sauces, quien la transcribió en 1886 en el actual departamento de Pelagio B. Luna (La Rioja). El texto, donde predomina el quechua, incorpora también algunas palabras castellanas. (...) En pocas líneas, la canción alude a la caza y el retorno con cabezas de animales como trofeos, que luego colgaban de un algarrobo sagrado y colocaban sobre el fuego.

También se denomina “chiqui” a la divinidad maligna de los bosques, campos de pastoreo y caza, a la cual querían aplacar seguramente con la celebración ritual. Su poder se manifestaba con lluvias, viento, sequías y ese temor mezclado con admiración en un sentimiento ambivalente por las fuerzas naturales desconocidas, lo compartieron los indígenas americanos con los de muchas otras latitudes. Además, un rasgo común a todos los pueblos agricultores es la veneración a algún árbol, en este caso el algarrobo, vinculado con ceremonias sangrientas y no de fecundidad, muchas de ellas descritas por la antropología clásica. Esta divinidad carecía de forma concretizada, pero hay quien la identificó con el ser representado en la urna para párvulo llamada Adán Quiroga, por su descubridor, urna que se conserva en el Museo Etnográfico de la ciudad de Buenos Aires. (...)

A juicio de Adán Quiroga, el Chiqui sería un dios importado del Perú, que representaría la fatalidad, la mala suerte, y al que los calchaquíes convirtieron en un demonio perjudicial para el hombre, vinculado con el algarrobo, árbol al que veneraban. En Santiago del Estero, al parecer, el Chiqui ha sido identificado con el zorro. En Perú existe un juego ritual llamado *churchui-nakui*, que muestra llamativas semejanzas con la antigua ceremonia incaica, por sus rondas, flirteos y seducciones. Corresponde pues, describir la forma en que la fiesta del Chiqui se celebraba en nuestros valles calchaquíes, a los efectos de evitar que esa divinidad maligna asolará a la comunidad. Elegían un algarrobo del bosque (como lugar donde

habitaba el Chiqui) y hasta allí llevaban los hombres todas las piezas conseguidas en una cacería iniciada dos días antes. Las colocaban, como trofeos, al pie del *tacu* (algarrobo), y dos días después las degollaban y ofrecían sus cabezas al Chiqui, colgándolas de las ramas del árbol juntamente con algunas *masaguaguas* (muñecos) de harina. Los niños habían reunido numerosos haces de leña en los días previos, y las mujeres preparado ollas de chicha y aloja. El acto de encender fuego, llamado *nina*, tenía asimismo un carácter ritual. Con él cocinaban los animales ofrendados, que al fin devoraban, mientras efectuaban generosas libaciones en un banquete ritual.

Hacían rondas y entonaban cantos corales alrededor del algarrobo –y a veces también de un cántaro, cuando se trataba de pedir lluvias–, con el cuidado de que no se mezclaran, en un mismo círculo, los hombres y las mujeres. En el centro, cerca del algarrobo, se colocaban los caciques, sacerdotes y ancianos de la tribu. A continuación iniciaban pruebas de destreza física exclusivamente para hombres, luchas, danzas guerreras con armas o palos; carreras pedestres para ambos sexos de unas dos cuerdas de extensión y cuya meta era el árbol sagrado, y competencias de tiro al blanco para los jóvenes. Premiaban el éxito en cada una de estas prendas con las cabezas de los animales cazados, en el caso de los hombres, y con *masaguaguas* en el caso de las mujeres. Finalmente, celebraban un gran banquete de carácter orgiástico. Vale la pena recordar dos o tres testimonios importantes de esta celebración, sobre todo por su carácter de fiesta extinguida. En *Supersticiones y leyendas*, el antropólogo Juan B. Ambrosetti nos dio su particular interpretación del arraigo que tuviera esta ceremonia –y este culto– entre nuestros indios del noroeste.

Vagando por las montañas, oprimido el pecho por la puna, cansados sus miembros por el continuo ejercicio entre las breñas inaccesibles, sobrecogidos de pronto por fuertes nevadas que se desencadenaban de vez en cuando en las alturas, oyendo el horrible retumbar del trueno entre los abismos y quebradas, presenciando fenómenos eléctricos o de espejismos y, finalmente, perseguidos sin cesar por la adversidad en gran parte de sus empresas, los calchaquíes hicieron intervenir en todo esto a la fatalidad sobrenatural representada por un numen a quien había que conjurar: el Chiqui o Vati.

La tendencia del hombre a crear sus dioses según su propio retrato, hizo que el Chiqui tuviera los caracteres morales de los calchaquíes y,

por esto, lo encontramos vengativo, sanguinario, feroz como ellos, y al que solo aplacaban conjurándolo con holocaustos sangrientos que le ofrecían, con más o menos abundancia.

Adán Quiroga, por su parte, se ha referido al carácter propiciatorio pluvial del culto, y ha explicado de la siguiente manera la presencia de cántaras en algunos pasos de la ceremonia:

Cántaras vacías, como dijimos, demandando ser llenadas de agua, levántanse encima de las cabezas por las personas que celebran la fiesta del Chiqui, la divinidad adversa y funesta que acarrea la seca con todo su cortejo de calamidades. Mientras estas cántaras son alzadas en alto, entónanse los cantos báquicos y propiciatorios, dándose vueltas en torno del árbol sagrado. Parte de la concurrencia, que no tiene tinajas, alza hacia arriba, bajándolas y subiéndolas, como si saltasen, las cabezas de los animales sacrificados, que generalmente son talcas o huillas, guanacos o llamas, porque a la divinidad funesta, que concluye con las especies de la tierra, es necesario anticiparle sacrificios sangrientos para que se aplaque, y permita a las divinidades del aire, del rayo, del trueno y de la tormenta que satisfagan, por el fenómeno meteorológico de la lluvia, los anhelos de las tribus que sufren sed cuando el sol está quemando... Estas fiestas se han celebrado hasta hace poco en Machigasta, Pituil y Aminga (La Rioja).

BIBLIOGRAFÍA

- Brook, Peter, “El espacio vacío”, *Arte y técnica del teatro* (traducción Ramón Gil Novales), Colección Nexos, Península, Barcelona, 1994.
- “La escena latinoamericana”, *Cuadernos de Picadero* N° 7, INT, agosto de 2005.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1981.
- Colombres, Adolfo, *Hacia una teoría transcultural del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Santillán Güemes, Ricardo, “La fiesta y el teatro”, apuntes exclusivos para sus cátedras en la EMAD, el IUNA y la Escuela de Titiriteros del TGSM.
- Santillán Güemes, Ricardo, *Imaginario del diablo*, Colihue, 2005.
- Dragoski, Graciela y Jorge Páez, *Fiestas y ceremonias tradicionales*, La historia popular N° 84, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.

El NOA,
conformación
geográfica y
devenires
histórico-sociales

capítulo 2

Noticia básica sobre la geografía de la región.

La zona de la Puna, el Valle Calchaquí, y la Quebrada de Humahuaca –escenarios donde fue observada la mayor parte de las celebraciones mencionadas en este libro– se definen desde aspectos sociales, culturales y geográficos particulares y a la vez, complementarios. Zonas de altura intermedia ubicadas entre cordones montañosos espectacularmente variados en colores y relieves, el Valle Calchaquí, en Salta, y la Quebrada de Humahuaca, en Jujuy, aparecen encolumnados uno tras otro, conformando una larga vía de acceso a la puna: planicie a gran altura matizada en algunos tramos con algunas elevaciones y montes. A merced de una gran amplitud térmica entre el día y la noche, su aire presenta menos oxígeno, causa del soroche o mal de altura. Hacia el oeste, la puna jujeña se confunde con el desierto de Atacama (al que pertenece la parte menos poblada de la provincia de Catamarca) y hacia el norte, toma el nombre de altiplano boliviano.

Se necesita una mirada disciplinada para observar el paisaje de puna y apreciar los pequeños detalles que lo constituyen cuando, por kilómetros no presenta demasiados contrastes. Apenas se ondula esa altiplanicie donde suelen pastar lejanos hatos de ovejas o grupos de llamas y vicuñas silvestres que salen en estampida cuando pasa algún vehículo por la ruta. Domina el conjunto el verde grisáceo de unos pastos duros que se amarillean en invierno y el apagado verdor de la tola, arbusto que los residentes usan a modo de leña, por su sustancia resinosa. En verano adornan los suelos unas flores minúsculas –azules, rojas, amarillas– esparcidas entre la yareta, la añagua y la jarilla, especies leñosas y de unas hojas ínfimas que solo se mantienen durante los meses de lluvias. No obstante, imprevisiblemente, el páramo se transforma: alguna serranía eleva el camino y a lo lejos, cordones montañosos muestran en sus pliegues pequeños valles sembrados, discretamente arbolados con molles y sauces, y algún rancho de adobes junto a delgados cursos de agua. O bien aparece de la nada un pueblo como ocurre en Catamarca con el “oasis puneño” de Antofagasta de la Sierra.

Cuando se vuelve a terreno llano, si es invierno, al costado de la ruta, espinillos, churquis y algarrobos dejan a la vista sus ramas espinosas. En otros

tramos, el suelo se vuelve arenoso y en las dunas aparecen los penachos dorados de las cortaderas, como cuando se viaja hacia Santa Catalina, en Jujuy. Si la ruta atraviesa los cerros, el potencial minero de la puna (borax, plomo, hierro, cal o yeso) se advierte en la tonalidad de sus piedras. Una de las atracciones turísticas de esta dilatada región se encuentra en sus zonas bajas, donde hay ciénagas y lagunas (como la de Pozuelos, en Jujuy) y donde se extienden los amplios salares, como el de Tolar Grande, en Salta, o las Salinas Grandes jujeñas. Las aguas termales de la Puna también atraen visitantes, como las que existen cerca de San Antonio de los Cobres, en Salta. En ciertos parajes, a lo lejos puede distinguirse algún nevado, cerro de más de 5.000 metros de altura, con sus cumbres cubiertas de hielo y nieve, como el de Chañi en Jujuy, el de Laguna Blanca en Catamarca, el de Acay en Salta.

Retomando, entonces, la entrada al ambiente de puna está conformada por el Valle Calchaquí y la Quebrada de Humahuaca y otras más pequeñas que atraviesan a esta transversalmente. Pero si a estos valles y quebradas se los recorre en forma horizontal, también se los puede analizar como a una instancia de transición o conexión entre las tierras altas y las bajas, es decir, como a un puente entre el altiplano y las selvas subtropicales o yungas, estableciendo, de esta manera tres ecosistemas o nichos ecológicos bien diferenciados entre sí.

La Puna es una zona en la que, a causa de la diferencia de altitud, cambian las condiciones de vida en breves distancias. Así, el paisaje se transforma y por lo tanto, la flora y fauna de cada ambiente ofrecen recursos diversos para la subsistencia humana. Algo similar sucede en los valles y las sierras que atraviesan las actuales provincias de Tucumán, Catamarca y La Rioja. Las diferencias entre la caza y la pesca, y los productos de recolección de cada ambiente en particular, estimularon a sus primeros habitantes a la práctica del intercambio y el traslado.

Habitantes originarios en permanente movimiento

A la luz de recientes investigaciones, conviene olvidar el mapa escolar en el que se ubica a cada parcialidad aborígen en un sitio definido dentro de los límites del territorio que hoy conforma el Noroeste argentino (NOA). Se podrá

también abandonar una idea muy extendida acerca del nomadismo, según la cual es este un modo de vida propio de pueblos de escaso desarrollo cultural. Porque la amplia región de lo que hoy conforma el NOA fue habitada por individuos de diferente lengua, con una organización social y un desarrollo artístico cabal, muchos de los cuales vivían en permanente movimiento. El cambio de residencia estaba directamente relacionado con la necesidad de extraer recursos de los diferentes ambientes ecológicos. Los habitantes de la puna, los valles y las selvas subtropicales debieron movilizarse para el acopio de alimentos o bienes de consumo complementarios a los propios.

Así entonces, los habitantes del altiplano se movilaron para proveerse del maíz cultivado en los valles, base de ciertas comidas y bebidas. El hombre de la Puna también buscó aprovisionarse de coca, tabaco, miel, madera y cañas macizas, todos productos de las yungas. Del mismo modo, los grupos asentados en las selvas apreciaron la carne de llama, la algarroba y el chañar de los valles. Y también como los vallistos, necesitaron de la sal de la Puna y su roca volcánica, para la talla de puntas de proyectil. Los instrumentos de labranza –palas y azadones líticos, como se los denomina en los museos– también fueron trabajados en piedras traídas de las alturas puneñas. Así, gran parte de las demandas provenientes de las diferentes parcialidades aborígenes fueron satisfechas a través del trueque o intercambio de productos, una práctica que todavía hoy se conserva, al menos en algunos pueblos de la Puna. El caravaneo a lomo de llama fue implementado a mediana y larga distancia, y esta actividad aparece documentada en infinidad de pictografías y petroglifos, pinturas y grabados sobre piedra que muestran primorosas hileras de llamas unidas por una misma soga, en cuevas y aleros de diversas regiones del NOA.

Otro modo de obtener recursos complementarios fue establecido por las migraciones estacionales de grupos, es decir, por el asentamiento temporario en regiones alejadas a las propias, durante cierta época del año. Claro que si no les era posible tener acceso, mediante las alianzas, a los caminos que los conducían hacia otros ambientes y ecosistemas, algunas parcialidades aborígenes optaron por la guerra. También fue el control de las mejores pasturas y las fuentes de agua otro motivo de enfrentamiento entre los diferentes grupos. Se dice que el aumento de las acciones hostiles entre los habitantes de las zonas altas, intermedias y bajas fue la causa del debilitamiento de sus respectivas formas de

organización, lo cual colaboró con la relativa facilidad con la que el imperio inca anexó tantas parcialidades aborígenes a sus dominios, hacia 1480.

Por las rutas de interconexión entre los diferentes ambientes naturales, circuló entonces el habitante originario no solo transportando objetos de uso sino también bienes culturales relacionados con el pensamiento y la expresión artística. Relatos, creencias, instrumentos musicales, danzas, celebraciones y tecnologías se difundieron de un territorio a otro. Por esta razón es que las regiones ecológicas de la puna, el valle y las yungas pueden ser analizadas como un espacioso corredor donde se confrontaron etnias y, por lo tanto, se afianzaron y redefinieron identidades.

Si bien es cierto que el desarrollo cultural de la población originaria del NOA revela importantes diferencias regionales, tanto en su organización comunitaria como en sus modos de expresión, una vez dominados por los incas, se inicia en todas las parcialidades un proceso de cierta homogenización cultural, lo cual se observa en los restos arqueológicos, en sus diferentes tecnologías: alfarería, textilería y metalurgia. Del mismo modo, al perder su autonomía por fuerza debe haberse transformado la organización productiva del espacio, las alianzas, la trayectoria de los caravaneos. Ya en 1535, con la llegada de los conquistadores españoles, se abre otro ciclo de modificación en cuanto a sus pautas culturales, económicas y sociales. Se ha dicho que cada pueblo fue abandonando los rasgos propios de su nación para, progresivamente, convertirse en el “indio de los conquistadores”. En una instancia posterior surgiría una cultura mestiza.

Sociedades anteriores a la conquista inca

La evolución cultural de las sociedades originarias del NOA, es decir, anteriores a la conquista inca, describe una línea de desarrollo que, si bien no coincide cronológicamente entre unos grupos y otros, mantiene grandes coincidencias. Así, hacia el 350 a.C. se tienen evidencias de la formación de sociedades de agricultores sedentarios. Es la época en que se erigieron *huancas* o imágenes de piedra representando a los antepasados, en las culturas Tafi I, Alamito, Condorhuasi y Río Diablo, Candelaria y Ciénaga. Aparecen también

el culto al jaguar y la serpiente, y unas llamativas esculturas en piedra, los suplicantes, en territorio hoy catamarqueño. Estas aldeas estuvieron nucleadas en torno a centros ceremoniales y ya contaban con varios sistemas de regadíos. También existía una jerarquización social establecida y el chamanismo era una práctica instituida.

Progresivamente, estos grupos se convirtieron en sociedades teocráticas. En diversas regiones del NOA, entre el siglo VII y el siglo VIII se constituyeron poblados autónomos con un culto común, como La Aguada (en la actual Catamarca) y Sunchituyoc (en lo que hoy es Santiago del Estero), los cuales recibieron la influencia de la cultura Tiahuanaco, que floreció alrededor del lago Titicaca. Con el aumento de la población se instaló la práctica del caravaneo a larga distancia y se institucionalizó el antiguo culto solar en el cual el jaguar aparece como una metáfora del sol. Los sacerdotes-chamanes realizaron sacrificios humanos en espacios ceremoniales, lo que se constata en la ornamentación de sus cerámicas.

Pero hacia el siglo IX, en tanto continuaba aumentando la población, iban agotándose los ecosistemas. Se cree fehacientemente que surgieron profundas tensiones sociales a causa de la competencia por tierras cultivables, el agua, las pasturas y el acceso a las rutas de intercambio. Por otra parte, las desigualdades sociales fueron profundizándose y esto puede medirse en la creciente producción de bienes suntuarios y en el desarrollo de la metalurgia, tecnología muy ligada al prestigio social, destinada a la producción de artículos solamente utilizados por personas portadoras de ciertas jerarquías. Como respuesta a esta crisis, las sociedades se fueron militarizando. Comenzaron a construirse pucaras o fortificaciones en lugares elevados para la protección de los pueblos urbanizados. Es la época de los señoríos de Tastil, San José, Santa María, Belén, Valle de Hualfin, Sanagasta, Aimogasta, Angualasto, Valle Calchaquí (los quilmes, su etnia más importante numéricamente) Casabindo, Yavi y Avería.

En el siglo XIV se inició la expansión del imperio inca bajo el mando de Wiracocha, y hacia fines del siglo siguiente se produjo la anexión de la zona del NOA —además de territorio hoy boliviano—, al que le asignaron el nombre de Collasuyu. Así terminó de constituirse el Tawantinsuyu, territorio de “los cuatro *suyus*”, o regiones.

Mundo simbólico originario anterior a los incas

Del período previo a la llegada de los incas, quedan en pie pocas evidencias materiales de las actividades ligadas a lo trascendente en la región. En lo que hoy es Tucumán, en tiempos de la cultura Tañi y Alamito, se conservan restos de recintos unidos por patios con destino ceremonial, también de bases en forma de montículo, para uso celebratorio. Mucho después, durante el desarrollo de la cultura Aguada (Catamarca) y La isla (al norte de Jujuy) apareció la ya mencionada influencia de Tiahuanaco, asentamiento ubicado en las márgenes del lago Titicaca, considerado por los habitantes de los Andes como el centro de su mundo simbólico.

Son variados los elementos a los que rindieron culto: el sol, en la figura del Punchao o Señor del Día, el jaguar, también relacionado con el culto solar, las cumbres y piedras de gran tamaño, el trueno y el rayo, los restos de los antepasados. Las ceremonias tenían lugar junto a las *huacas*, ídolos de piedra, también en *mochaderos* o espacios ceremoniales elevados. Las prácticas de culto incluyeron ceremonias participativas y otras secuencias que, como algunas de las que se practican actualmente, fueron previstas por unos para ser observadas por otros. Pero no se dispone de referencias acerca de las danzas y otras expresiones físicas celebratorias del mundo indígena anterior a los incas. En cambio, existen datos que ilustran los tiempos del incario.

Celebraciones y danzas en el imperio Inca

Entre adelantados, frailes y viajeros, fueron muchos los que publicaron sus impresiones sobre la cultura inca: mestizos como Guaman Poma de Ayala (*Nueva coronica y buen gobierno* (sic), de 1585), el Inca Garcilazo de la Vega (*Comentarios reales*, publicado en 1609) y Juan de Santa Cruz Pachacuti (*Relación de antigüedades deste reino del Pirú* (sic), de 1613), el padre Cristóbal de Molina (*Relación de las fábulas y ritos de los incas*, de 1573), Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú*, de 1553), el jesuita Bernabé Cobo (*Historia del Nuevo Mundo*, de 1653) el padre Fernando Montesinos (*Anales*, de 1526), Pedro

Sarmiento de Gamboa (*Historia Indica*, de 1569) y Fray Martín de Morúa (*Los orígenes de los Incas*, de 1590).

Muchas eran las prácticas festivas de los incas. Observaban un nutrido esquema de celebraciones, acaso porque como se dice, el calendario no haya sido inventado para confirmar el transcurso de los días ordinarios sino para prevenir la llegada del tiempo de lo extraordinario, es decir, de las fiestas de guardar. Muchas de ellas se trasladaron a los territorios conquistados por los incas. Porque las celebraciones constituyeron un modo de captar adhesiones y sistematizar la permanencia de sus valores y la réplica de su sistema, basado, como todo imperio, en la acumulación de excedentes de los pueblos conquistados.

Los meses y sus celebraciones en el incario

Según testimonia el cronista Felipe Guaman Poma de Ayala hacia fines del siglo XVI, mediante la observación de la posición de los astros, los incas determinaron solsticios y equinoccios y con ellos, los momentos adecuados para iniciar siembras y cosechas. Dividieron el tiempo en una semana de diez días y un mes de treinta, llamado *quilla* (luna, en quechua), al que adicionaron uno o dos días más, según las fases de la luna. Las ceremonias principales tenían que ver con las actividades agrícolas: el Inti Raymi (solsticio de junio), el Capac Raymi (solsticio de diciembre) y el Coya Raymi (equinoccio de primavera).

1) Diciembre: Capac Inti Raymi Quilla o mes del sol, primer mes del año. Se iniciaba con la fiesta de Huarachico, ritual de iniciación del que participaban los nobles jóvenes, realizando ayunos y combates simbólicos. En este mes comenzaban las lluvias y tenía lugar la gran fiesta del sol, en la cual se bailaba y cantaba, además de ofrendar llamas en las huacas (adoratorios al aire libre) y templos además de objetos en oro y plata y *mullu* (spondylus o concha marina traída de las zonas más al norte del imperio).

2) Enero: Camay Quilla o mes del descanso. Capac Raymi era la celebración

más importante y consistía en *mochar* o realizar ofrendas y ayunos en las principales huacas y templos.

3) Febrero: Paucar Uaray Quilla o mes de usar vestimenta ceremonial. En este mes de lluvias se ofrendaban objetos realizados en oro y plata y sacrificios de animales en *huacas* y templos.

4) Marzo: Pacha Pucuy Quilla o mes de la maduración de la tierra. En este mes de las primeras cosechas se sacrificaban llamas de color negro.

5) Abril: Inca Raymi Quilla o mes del festejo del inca. Se ofrendaban llamas pintadas de colores a las *huacas* de todo el imperio. En la plaza pública se cantaba y danzaba, se realizaban juegos. Se llevaba a cabo la ceremonia de horadar las orejas a los nobles.

6) Mayo: Hatun Cusqui, Aimoray Quilla o mes de la cosecha. Se almacenaba el fruto de las cosechas para el resto del año. También se ofrecían llamas pintadas de colores en las *huacas*.

7) Junio: Aucai Cusqui Quilla o mes del descanso de la cosecha. En este mes se llevaba a cabo el Inti Raymi o fiesta del sol, con sus ofrendas de oro, plata y mullu, en la ceremonia conocida como Capacocho.

8) Julio: Chacra Cunacui Chaua Uarqum Quilla o mes de la distribución de las tierras, en el cual se realizaba la distribución de los excedentes. Se hacían ofrendas de animales blancos y negros para impedir enfermedades del ganado.

9) Agosto: Chacra Iapui Quilla o mes de romper la tierra. Durante este mes se comenzaba a trabajar el suelo para su cultivo. Se ofrendaba a la tierra conchas marinas, chicha y llamas.

10) Septiembre: Coya Raymi Quilla o mes del festejo de la coya, esposa del inca. Se realizaba una fiesta dedicada a la luna y ritos de purificación de las ciudades y sus casas.

11) Octubre: Uma Raymi Quilla o mes del festejo principal. Para petitionar lluvias se sacrificaban cien llamas blancas a las principales divinidades.

12) Noviembre: Aya Marçay Quilla o mes de los difuntos. Era costumbre sacar a los muertos de sus tumbas, vestirlos y darles de comer y beber ritualmente. Se les adornaban las calaveras con plumas, se cantaba y danzaba con ellos llevándolos en andas. Durante este mes se realizaba el primer corte de cabello a los niños y se incorporaban mujeres jóvenes, las vírgenes del sol, para hilar y tejer para la nobleza.

Es necesario destacar que, según los informantes de la época, los incas cultivaron variados géneros de música y danza. Pero este tema será comentado en 5-Coreografías significantes.

La ocupación colonial del NOA

Los devenires sociales y políticos del NOA han tenido lugar en un entorno de intensas manifestaciones de diferente orden, que han generado en esa porción de la Argentina unos paradigmas culturales que permanecen ajenos al resto del país. La colonización de lo que hoy conforma el NOA partió del actual territorio peruano, a instancias del capitán Francisco de Pizarro quien, en 1531, anotició al rey Carlos V acerca de la conquista de un territorio de notables riquezas. La ciudad de México ya existía diez años antes de eso. Quito y Cuzco serían fundadas en 1534, y Lima, en 1535. A mediados de ese siglo surgió la necesidad de trazar una ruta entre el Perú y el Río de la Plata.

Para cumplir con este objetivo, los españoles decidieron conquistar la región llamada del Tucumán, que comprendía un vastísimo territorio: lo que es hoy la provincia boliviana de Tarija más los actuales territorios de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja y Córdoba. El capitán Francisco Pizarro y Diego de Almagro habían comenzado juntos la conquista del continente desde Panamá. Para apartarlo de su camino, el primero convenció al segundo de aceptar el cargo de adelantado de las tierras del sur y marchar a Chile. Es por esto que Almagro pasó en 1535 por lo que

hoy es territorio jujeño transitando el antiguo camino inca, recalando en los tambos, lugares de descanso y aprovisionamiento.

A causa de la bravura de los naturales, Manco Inca II, soberano nombrado por los conquistadores, le proveyó a Almagro de 20.000 indios de carga y guerra para que se sumaran a las tropas de caballería e infantería española. Ocho años después, pasó por el mismo territorio Diego de Rojas. Sin embargo, ni uno ni otro dieron origen a nuevos asentamientos. La ocupación colonial del territorio comenzó recién en 1553, con la redacción del acta fundacional de Santiago del Estero, muy lejos de allí. A partir de entonces, la región cobró crucial importancia en el camino hacia el Alto Perú, para el abastecimiento de un centro de gran importancia económica como la Villa Imperial de Potosí, fundada a raíz de las canteras de plata descubiertas en 1545 en el vecino cerro de Potosí. Tres años después, se fundó La Paz. La primera fundación de San Miguel de Tucumán fue en 1566, la de Salta fue recién en 1582 (dos años después de la segunda fundación de Buenos Aires, por Juan de Garay), La Rioja en 1591, Jujuy dos años después (aunque ya había sido destruida por los indígenas, en 1561 y 1575). Y San Fernando del Valle de Catamarca en 1683.

Al tiempo que fueron consolidándose asentamientos y estructurándose la incipiente sociedad colonial, aparecieron en la Puna las primeras encomiendas, una institución que fue derivando en la cesión de territorios, sus habitantes y pertenencias para el uso personal del encomendero. Esta modalidad colonizadora se instaló a partir de 1540, cuando Francisco Pizarro les designó dueño a los indios residentes en las poblaciones de Cochinoca y Casabindo, en la actual Puna jujeña. Del mismo modo se procedió con los demás asentamientos de la zona por lo que el natural terminó viviendo sujeto a la autoridad del titular de la encomienda, así como del cura doctrinero. Como se afirma, en todos los casos se tendió a la sobreexplotación del indígena, tanto en haciendas, como en obrajes textiles o minas, como las de las mencionadas Cochinoca y Casabindo. Algunos indígenas sirvieron en los viajes comerciales de arrias de mulas hacia el Alto Perú, otros fueron trasladados a núcleos urbanos. Recién en 1813 (32 años después de la sublevación de Tupac Amaru), la Junta Provisional abolió la mita y la encomienda.

No es difícil imaginar que, a pesar de exilios y trajines, junto al tránsito

de carretas y mensajerías a lo largo de lo que se llamó el Camino Real (la ruta que, desde el Alto Perú atravesaba la Puna, la Quebrada de Humahuaca y continuaba hacia el sur, hasta el puerto de Buenos Aires) se entreveraron coplas y danzas. Y todo aquello que colaboró a entretejer una espesa trama de valores y prácticas que relaciona aún hoy el mundo hispánico con el indígena. No obstante, si a fines del siglo XVI ya había concluido la etapa fundacional, durante parte de ese siglo y el siguiente se tensaron al máximo las relaciones entre naturales y españoles. Las principales acciones de resistencia indígena –los levantamientos de Juan Calchaki, el cacique omaguaca Viltipoco y Juan Chelemin, cacique de los malfines– fueron sofocadas entre 1558 y 1665.

Entre 1810 y 1825, durante la guerra de la independencia de los territorios que formaban los virreinos del Perú y del Río de la Plata, una gran porción del NOA (Tucumán, Salta y Jujuy) fue recorrida por partidas patriotas y rebeldes: los unos no pudieron pasar más allá del lago Titicaca, los otros no pudieron traspasar los límites de la ciudad de San Miguel de Tucumán, por lo que San Martín decidió atacar al Virreinato del Perú vía Chile. Una vez iniciado el período republicano, la inmigración europea, en general y salvo excepciones, no recaló más allá de las capitales de las provincias del NOA, de modo que las poblaciones rurales y semicampesinas continuaron observando los rasgos culturales provenientes de la imbricación de los elementos prehispánicos y coloniales. Pero las tierras, que antaño fueron de propiedad colectiva, nunca volvieron a sus dueños originarios, quedando como propiedades de los gobiernos provinciales que las vendieron más tarde a grupos terratenientes.

Primeras órdenes y curas doctrineros

Volviendo a los primeros tiempos compartidos entre españoles y naturales, las actividades misioneras sirvieron al apuntalamiento de la naciente sociedad colonial. En 1526, veinticuatro años después del descubrimiento de América, llegaron sacerdotes franciscanos y dominicos, orden de fray Bartolomé de las Casas, quien abogó a favor de los indios. Y en 1533, llegaron los agustinos. Los últimos en aparecer fueron los jesuitas. Sin embargo

resultaron los más activos en las tareas de evangelización del NOA. En la expedición de 1536 de Diego de Almagro venían dos sacerdotes, ambos de la orden de los mercedarios pero su destino era Chile. Al actual Noroeste argentino llegaron primero dominicos y franciscanos. Y hacia fines del siglo XVI, lo hicieron los jesuitas, quienes no pudieron establecer misiones permanentes o reducciones, como hicieron en el Paraguay, sino que solo implementaron misiones ambulantes, sistema de evangelización temporaria en alguna encomienda o pueblo de indios, como llamaban a los asentamientos no fundados por españoles, como Tilcara, Cochinoca o Casabindo.

A los jesuitas se debió la construcción de capillas para el adoctrinamiento, “donde con decencia se celebre y pueda decirse misa”, como se estipula en una de las ordenanzas del Obispado del Tucumán. También los jesuitas se ocuparon del Valle Calchaquí. Ese territorio, que abarca el sur de la provincia de Salta, parte de Tucumán y el este de Catamarca, debe su nombre a una de las parcialidades aborígenes que lo habitaban. Todos fueron en extremo belicosos, entre sí, frente a los incas y los españoles. Entre otros, vivían allí los pulares, surintos, yacampis, pauchipas, tolombones, quilmes y chicoanas. Allí, el padre Alonso Barzana estableció una misión, en el actual pueblo de San Carlos, la que debió ser fundada cinco veces a causa de la resistencia de los naturales.

Por su parte, los jesuitas continuaron con sus misiones ambulantes, pero la rebeldía de los pueblos del valle impidió la tarea de la conversión pacífica o el bautismo compulsivo. No obstante, lograron establecer una reducción también en Molinos y en Cachi, y otra en Santa María de Yocavil, en la actual Catamarca, tierra de los bravos quilmes. La deportación y la separación de las familias de los grupos más rebeldes fue una de las armas de *pacificación* del territorio, lo cual ocurrió en 1657. Para el año 1768, un obispo se asombra en una carta: “He recorrido todos los territorios de Salta, de pulares, chicoanas y calchaquí, y ya casi no hay vestigio de la indiada que había a lo último del siglo décimo sexto”. Hacia el siglo XVII, había diez reducciones en el NOA, ocho a cargo de los jesuitas y dos, de los franciscanos.

Entonces, las órdenes de los franciscanos y dominicos fueron las primeras en establecer contacto con los habitantes originarios del NOA. Estos sacerdotes intentaron alejarlos de sus creencias, prohibiendo la práctica de sus

rituales e imponiendo, a cambio, los sacramentos y la imaginería cristiana. Los jesuitas y agustinos, en cambio, enfocaron el tema de la conversión desde otro ángulo y buscaron establecer una identificación entre los símbolos y festividades del catolicismo y las creencias locales. Este sistema de aculturación por vía del sincretismo constituyó, sin duda, el origen de algunas de las formas que hoy asume la devoción popular en el NOA, las que presentan elementos prehispánicos y católicos en íntima relación.

APÉNDICE

• La aymarización del espacio sagrado cristiano

Fragmentos del trabajo publicado por antropólogos de la Universidad Católica Boliviana San Pablo, de La Paz, el que, sobre el tema del espacio sagrado, da cuenta de la relación entre elementos hispánicos y prehispánicos en las comunidades de origen aymara.

Los aymaras aceptaron la cristianización de su espacio vital, tanto natural como sobrenatural, pero no como sustitución de su propio mundo sagrado. Quiero decir aquí que integraron lo alcanzado e impuesto por los evangelizadores en este mundo sagrado realizando así lo que se puede llamar una aymarización de lo cristiano.

La mayoría de las casas aymaras tiene una cruz en el caballete del techo. A menudo esta cruz está flanqueada por figuras de serpientes, símbolo del rayo, y es considerada como un pararrayos.

El espacio ritual del patio no tiene ningún signo cristiano. Solo la piedra sagrada que se usa en algunos ritos posee ahora un nombre influido por el cristianismo: *wirjin misa qala* (la piedra de la ofrenda de la Virgen), lo que nos hace pensar en una identificación de la Pachamama con la Virgen María.

Los signos cristianos puestos en el paisaje del altiplano: la iglesia con su torre, el cementerio, el Calvario y la cruz, han sido integrados en el espacio ritual de la tierra y han llegado a formar el escenario de ciertos ritos agrícolas o a jugar un papel en ellos, lo que, en todo caso, no significa que los aymaras ignoren su sentido cristiano.

La torre de la iglesia y capillas es considerada por los aymaras como un guardián, una fuerza protectora masculina, que vigila a los hombres, los animales, y los cultivos. En el departamento de Oruro, se habla del *turi mallku*, el espíritu protector de la torre; en otras partes se habla de *turi achachila*. En varias regiones aymaras, en determinadas fiestas, se arrojan cabezas de ovejas y/o una especie de galletas, de la torre de la iglesia para pronosticar el tipo de cosecha que se va a tener en el futuro. En Chucuito, en la fiesta de la Virgen de la Asunción, el 15 de agosto, se arrojan desde la torre de la iglesia dos cabezas de llama, cuatro cabezas de oveja y las tres partes de un quintal de *q'ispina* (especie de galleta hecha de quinua). Esta costumbre se llama *waxt'a o wajcha* (obsequio, regalo). La primera observación que se hace es si las cabezas de los animales llegan a manos de los campesinos de Ichu, una comunidad cercana a Chucuito, en el camino a Puno. Cuando visité Chucuito, a finales de 1985, pregunté por qué las cabezas tienen que entrar en poder de los ichueños, pero nadie fue capaz de contestar la pregunta. Solo me dijeron algo como: “¡Es la costumbre!” o “¡así debe ser siempre!”. Posteriormente he sabido que los antepasados de los comuneros de Ichu no eran originarios de la región sino advenedizos. Tal vez se les haya dado un privilegio y se hace depender de la suerte el gozo de ese privilegio. Sea cual fuere el caso, dicen que la *wajcha* de estas cabezas tiene que ser recogida por la gente de Ichu y si es recogida por otra persona que no sea de dicha comunidad, los de Ichu deben perseguirla hasta quitársela, aunque sea a la fuerza, pues, dicen que es malo y significa que el año no será favorable para la cosecha. Un segundo pronóstico se obtiene de la *q'ispina*. Todos, en especial los niños y mujeres, tratan de recibir una parte de la *q'ispina* que se arroja desde la torre de la iglesia, los niños para comerla, las mujeres para llevarla a casa y colocarla en el depósito de los productos, porque dicen que las galletas garantizan una cosecha abundante para el próximo año. Los que no han podido recibir *q'ispina* deben contar con una cosecha pobre. Así, la torre se ha convertido en un símbolo fálico: las *q'ispinas* simbolizan el semen viril y la semilla, que son arrojados a la tierra, la Madre Tierra. Más aún, solo los hombres pueden subir a la torre y las mujeres se quedan abajo para recibir la semilla.

En el departamento de Oruro, en la fiesta de los difuntos, se pide la intervención del *turi mallku* en favor de los difuntos repicando las campanas y gritando hacia arriba los nombres de los muertos de la comunidad. Las comidas

rituales relacionadas con determinados ritos, por ejemplo, el rito para obtener lluvia, y fiestas comunitarias, como la que se realiza al final de la celebración de los difuntos o la de Carnaval, se realizan frecuentemente al pie de la torre o delante de la capilla.

La iglesia o capilla, concebida como una fuerza protectora femenina, es a menudo el escenario de reuniones rituales: allí los aymaras se dirigen al santo patrono para solicitar su protección contra las calamidades de la naturaleza, pedir un tiempo favorable y rogar por buenas cosechas. De la capilla salen las procesiones cuya finalidad principal es que el santo consagre con su bendición a la comunidad y sus tierras.

Las posas de los atrios o de las plazas siguen todavía siendo consideradas como protectoras de la comunidad o del pueblo, como lo fueron los antiguos *samiris*. Esto se deduce en la siguiente observación de Monast:

Una procesión bien hecha, comporta la detención de la estatua en las cuatro esquinas de la plaza, delante de cada una de las pequeñas casillas de adobe que las gentes llaman “altares”. Durante una de mis visitas se procedía en Huayllamarca a demoler una de esas casillas. Un viejo que ayudaba a los obreros con cierta reticencia vino a suplicarme: “Padre mío, ¿puede venir a bendecirlo? Es un *achachila* muy antiguo, sabe”.

En la época de crecimiento de los cultivos y de la precosecha, en las chacras se instalan cruces enramadas o adornadas con flores para simbolizar y fortalecer las plantas que están desarrollándose.

El Calvario del pueblo o de la comunidad sigue siendo el *marka qullu* de antes: un espíritu protector especial. Sobre este Calvario se encuentra a menudo una especie de altar de piedra blanca o de piedra pintada de blanco. Los comuneros suben con cierta frecuencia a este Calvario para presentar sobre el altar ofrendas al espíritu del lugar y a los *achachilas* de la comunidad y pedir su protección, particularmente contra las granizadas y heladas.

El concepto de Calvario ha sido extendido por los aymaras a otros puntos de su espacio sagrado. Así, se llama Calvario el “altar” de piedras que se construyen en el centro de las chacras, después de la siembra, y sobre el cual se presentan ofrendas durante el período de crecimiento de las plantas cultivadas, hasta la cosecha, para que los espíritus de los productos y la Pachamama proteja los cultivos. La tumba común de los cementerios se llama, igualmente, Calvario;

en algunas zonas, con motivo de la celebración de los difuntos, se saca de allí un cierto número de calaveras que, como en tiempos precolombinos, son objeto de veneración y agasajo. Finalmente, el concepto de Calvario se ha extendido también al espacio ritual de los cerros: los ya mencionados *apachitas* reciben, a veces, el nombre de Calvario. Según Barstow, hablando de la zona de Carabuco (provincia Camacho, La Paz), los picos altos de la cordillera en que habitan los *achachilas* son confundidos con el Calvario católico en la cultura aymara.

A veces, particularmente en situaciones de gran emergencia, por ejemplo durante una sequía duradera, los aymaras hacen procesiones con imágenes de santos a los cerros altos para que estos santos, al igual que los *achachilas*, presten su colaboración en combatir las calamidades y obtener tiempo favorable para la agricultura.

A modo de conclusión con respecto a la cristianización del espacio, podemos decir que el actual paisaje aymara tiene, no cabe duda, un aspecto nítidamente cristiano. Sin embargo, lo cristiano no ha sustituido lo autóctono. Más bien ha sido integrado a lo autóctono, ha sido “autoctonizado” y ha llegado a formar parte de la propia visión y experiencia del paisaje de los aymaras.

• **El orden que tenían en labrar las tierras, la fiesta con que labraban las del Inca y las del Sol**, por el Inca Gracilazo de la Vega

Fragmentos del capítulo II del libro V de los *Comentarios reales*, aparecido en 1609.

En el labrar y cultivar las tierras también había orden y concierto. Labraban primero las del Sol, luego las de las viudas y huérfanos y de los impedidos por vejez o enfermedad: todos estos eran tenidos por pobres y por tanto mandaba el Inca que les labrasen las tierras. (...) Labradas las tierras de los pobres, labraba cada uno las suyas ayudándose unos a otros. Luego labraban las de los curacas (caciques) las cuales habían de ser las postreras que en cada pueblo o provincia se labrasen. (...) Las últimas que se labraban eran las del Rey: iban a ellas y a las del Sol todos los indios generalmente, con grandísimo contento y regocijo, vestidos de las vestiduras y galas que para sus mayores fiestas tenían guardadas, llenas de chapería de oro y plata y con grandes plumajes en las cabezas. Cuando barbechaban (que entonces era el trabajo de mayor contento), decían muchos cantares que componían en loor de sus Incas; trocaban el trabajo

en fiesta y regocijo, porque era en servicio de su Dios y de sus Reyes.

Dentro de la ciudad del Cuzco, a las faldas del cerro donde está la fortaleza, había un andén grande de muchas fanegas de tierra, y hoy estará vivo si no lo han cubierto de casas: llámase *collmapata*. El barrio donde está tomó el nombre propio del andén, el cual era particular y principal joya del Sol, porque fue la primera que en todo el imperio de los Incas le dedicaron. Este andén labraban y beneficiaban los de la sangre real, y no podían trabajar otros en él sino los Incas y Pallas. Hacíase con grandísima fiesta, principalmente el barbechar: iban los Incas con todas sus mayores galas y arreos. Los cantares que decían en loor del Sol y de sus Reyes, todos eran compuestos sobre la significación de esta palabra *hailli*, que en la lengua general del Perú quiere decir triunfo, como que triunfaban de la tierra, barbechándola y desentrañándola para que diese fruto. En estos cantares entremetían dichos graciosos, de enamorados discretos y de soldados valientes, todo a propósito de triunfar de la tierra que labraban; y así el retruécano de todas sus coplas era la palabra *hailli*, repetida muchas veces cuantas era menester para cumplir el compás que los indios traen en un cierto contrapaso que hacen, barbechando la tierra con entradas y salidas que hacen para tomar vuelo y romperla mejor.

Traen por arado un palo de una braza en largos; es llano por delante y rollizo por detrás; tiene cuatro dedos de ancho; hácenle una punta para que entre en la tierra; media vara de la punta hacen un estribo de dos palos atados fuertemente al palo principal, donde el indio pone el pie de salto, y con fuerza hinca el arado hasta el estribo. Andan en cuadrillas de siete en siete y de ocho en ocho, más o menos, como es la parentela o camarada y, apalancando todos juntos a una, levantan grandísimos céspedes, increíbles a quienes no los han visto. Y es admiración ver que con tan flacos instrumentos hagan obra tan grande, y la hacen con grandísima facilidad, sin perder el compás del canto. Las mujeres andan contrapuestas a los varones, para ayudar con las manos a levantar los céspedes y volcar las raíces de las yerbas hacia arriba, para que se sequen y mueran y haya menos que escardar. Ayudan también a cantar a sus maridos, particularmente con el retruécano *hailli*.

Pareciendo bien estos cantares a los indios y el tono de ellos al maestro de capilla de aquella iglesia catedral, compuso el año de cincuenta y uno o el de cincuenta y dos, una chanzoneta en canto de órgano, para la fiesta del Santísimo

Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos, de mis condiscípulos, vestidos como indios, con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el *hailli* de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios, de ver que con sus cantos y bailes solemnisasen los españoles la fiesta del Señor Dios nuestro, al cual ellos llaman Pachacamac, que quiere decir el que da vida al universo.

He referido la fiesta particular que los Incas hacían cuando barbechaban aquel andén dedicado al Sol, que lo vi en mis niñeces dos o tres años para que por ella se saquen las demás fiestas que en todo el Perú se hacían cuando barbechaban las tierras del Sol y las del Inca; aunque aquella fiesta que yo vi, en comparación de las que hacían en tiempos de sus Incas, era sombra de las pasadas, según lo encarecían los indios.

37



Dibujo de Guaman Poma de Ayala en el que se describen los trabajos de siembra en el mes de agosto.

BIBLIOGRAFÍA

- Carrasco, P. y G. Céspedes. *Historia de América Latina*, 1. América indígena y la conquista.
- Tarragó, Myriam N., *Nueva historia argentina*, tomo 1. Los pueblos originarios y la Conquista, Sudamericana, 2000.
- Normando Cruz, E., *Mundo andino. Jujuy y el noroeste argentino*, período indígena y colonial, CEIC, Centro de Estudios Indígenas y Coloniales, Jujuy, 2000.
- Sondereguer, César y Mirta Marziali, *Cerámica precolombina*, Corregidor, 2001.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, *Argentina indígena*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1971.
- Von Hagen, Víctor W., *El imperio de los incas*, Diana, México, 1970.
- De la Vega, Inca Garcilazo, *Comentarios reales*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1973.
- Moya, Ismael, *Dramaturgia precolombina*, en Buenos Aires Revista de humanidades, Año 11, N° 2, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, julio de 1962.
- López Mena, Miguel Ángel, monografía final para el curso de Misionología del Centro de Misionología Juan Pablo II, de las OMP de Argentina.

Celebraciones
populares
en el NOA

capítulo 3

Rito y contrato natural

Según lo ya expresado, un ritual comprende secuencias de acciones que movilizan símbolos de origen mítico. Esos símbolos actúan como fundamento de identidad social de los individuos que los celebran y operan en todos los aspectos de la vida cotidiana, tanto en las prácticas de esparcimiento como en aquellas ligadas a los imperativos de la propia subsistencia. Hay que tomar en cuenta que los símbolos más recurrentes en las celebraciones populares del NOA están en relación con el antiguo calendario agrícola y las fuerzas naturales. Aun durante el recordatorio de los difuntos, el 1º de noviembre, la celebración tiene por objeto convertir el alma del muerto en una fuerza productiva, capaz de interceder a favor de los vivos.

Desde muy antiguo, el calendario agrícola en los Andes da comienzo en agosto, momento en que se realizan los preparativos para la siembra. Tres meses después, en noviembre, tienen lugar las primeras cosechas, a la par que se inicia la época de lluvias, de modo que en febrero, el Carnaval simboliza un momento de plenitud, cuando el cuerpo es exigido al máximo. Hacia el mes de mayo tienen lugar las últimas cosechas de maíz y papa y, en junio, se inicia el período de descanso de la tierra.

Es por estas razones que todas las celebraciones populares del NOA –aun las que tienen origen católico, como las fiestas patronales, los misachicos y la celebración de la Pascua de Resurrección– están ligadas a la solicitud general de benevolencia y protección de las fuerzas naturales. Es por este motivo que se observan en todas ellas elementos prehispánicos en su fundamento y desarrollo.

Este carácter propiciatorio que revisten todas estas secuencias rituales y festivas se realizan desde el compromiso que impone al hombre una tácita relación de reciprocidad ancestralmente contraída. Porque para las poblaciones originarias del NOA –y esto es una herencia de las culturas que florecieron en los Andes Centrales mucho antes de la creación del incario– el vínculo que el individuo establece con la tierra está lejos del mandato que aparece en la Biblia,

que otorga al hombre el poder de erigirse como dueño de la creación, apoderándose de la tierra para su propio beneficio. El escritor argentino Abel Posse, en un artículo referido a la llegada de Evo Morales a la presidencia de Bolivia acota al respecto:

Para la cosmovisión andina, la Tierra no es un instrumento de explotación. Merece el respeto de ese “contrato natural” que el hombre de la cultura occidental rompió. Para los andinos, la Tierra está deificada y merece respeto, cuidado y culto. Para el judeocristianismo, fundamento principal de Occidente, desde el Génesis, la Tierra es instrumento para la dominación humana (“señorearás sobre los mares, las aves del cielo, los animales de la Tierra...”).

Así es entonces, que todas las celebraciones del NOA, aun las de indudable origen cristiano, incluyen actos relativos al culto a la Pachamama, además de coreografías que, como la danza de los suris o *samilantes* más adelante descrita, están relacionadas con la solicitud de lluvias benéficas. Una vez cumplido el rito de la misa, los celebrantes salen de la iglesia para cumplir con el tiempo reservado a los ritos comunitarios que tienen por objeto el propiciar la benevolencia de las fuerzas naturales o su reencauzamiento, en caso de grandes sequías, enfermedades del ganado o malas cosechas. Siempre se acciona en forma conjunta: se brindan bienes a la tierra en agradecimiento, se celebran casamientos de animales durante la señalada de la hacienda, se *challan* el mojón o la apacheta –la *challa* es el acto ritual que consiste en rociar con bebidas alcohólicas lo que desea protegerse– y también se realiza ese rito para con otros bienes, la casa misma y todas las fuentes de agua que estén a la vista de los celebrantes. Por otra parte, algunas de las fiestas religiosas también incluyen ritos de representación o juegos de rol, que exhiben una marcada tendencia paródica dirigida, muy puntualmente, a las costumbres cristianas, como sucede en la Feria de Santa Ana, en el bautismo de las guaguas de pan y los casamientos simbólicos del 1º de noviembre y en los juegos de enmascarados –los *cachis*–, de la Fiesta Grande, celebración patronal de Iruya, Salta.

Establecer nuevos vínculos es otra de las funciones de las fiestas populares en el NOA: el amañamiento o *serviñaco* (casamiento no bendecido por las leyes civiles o eclesiásticas) suele oficializarse en los

Carnavales. Los compadrazgos se establecen para esa misma fecha, así como se eligen los colegas entre sí. La antropóloga Gabriela Karasik escribe sobre este vínculo social analizando el modo en que tiene lugar, entre ambos, el trueque de bienes de consumo:

Entre los colegas hay un pacto de amistad y confianza, que les da mutua prioridad en el intercambio. Se visitan (generalmente bajan los de la Puna) fuera del período de ferias para trocar sus productos. Cuando llega el visitante a la casa de su colega, cambian primero, antes de comenzar el trueque, regalos y contra regalos ceremoniales que reactivan y sellan nuevamente el pacto. Se entregan el *cilu* o celo, lo mejor de sus productos, llave que les permite acceder a la carne o la papa, respectivamente, aun en momentos de escasa producción.

Antiguos sincretismos

El complejo festivo precristiano –que contaba con rasgos provenientes de la cultura indoeuropea, mediterránea y oriental, a raíz de las invasiones que tuvieron lugar en el primer milenio antes de Cristo– fue aprovechado por los romanos para el establecimiento de su propio calendario festivo. El cristianismo, finalmente, asimiló tanto el calendario romano como el judaico, sintetizando junto al primero las celebraciones de origen indoeuropeo y mediterráneo. Se encuentra delimitado, de este modo, un ciclo de ritos conformado por dos períodos situados sobre los solsticios y los equinoccios. Así, las quemas de muñecos o peles, las grandes fogatas, las enramadas, el correr de toros, entre otras manifestaciones festivas, llegan a formar parte de las tradiciones asimiladas a los países cristianos europeos luego de pertenecer a antiguos ritos agrarios de fecundidad o de iniciación, a celebraciones destinadas a conjurar el hambre y las enfermedades.

El cuadro que sigue, da cuentas de la relación establecida entre el calendario romano y el calendario cristiano, fruto de un meditado sincretismo. Aquí se toman solo en cuenta las festividades del período invernal de España, ciclo que representan la vida y la muerte de Cristo.

Navidad	31 de diciembre	Ludi Consuales Saturnalia
Noche de Reyes San Antonio	31 de enero	Carmentalia
La Candelaria		Lupercalia Feralia
Carnaval	28 de febrero	Terminalia
Pascua	31 de marzo	Matronalia Liberalia Forcidia Palilla Robigalia Ludi Florales

La fiesta del Corpus Christi y la secularización de lo teatral en la Europa medieval

Además de adoptar y recrear festivales paganos, la Iglesia Católica creó el llamado drama litúrgico con la intención de ser representado dentro del templo. Se dice que fueron los “adornos” o tropos con los cuales se cantaban las antífonas los que dieron origen a los primitivos diálogos entre personajes; se considera que este género surgió en 925 con un tropo pascual de tres versos, con un diálogo entre las tres Marías y los ángeles, situado delante de la tumba de Cristo. Unos cincuenta años después, ya existía un manual de acotaciones para esta obra incipiente, que incluía elementos de vestuario y gestos físicos.

En el mes de junio, desde el siglo IV se instituyó en el mundo católico la

fiesta del Santísimo Sacramento o Corpus Christi, celebración movable organizada, principalmente, por los diferentes gremios, quienes competían entre sí por la realización más fastuosa y original de los cuadros de danzas y teatralizaciones ofrecidos durante lo que duraba la festividad, dos días o un mes. Cada escenificación era asumida por las personas consideradas como más idóneas según su temática –amplísima– dado que abarcaba del Antiguo al Nuevo Testamento. Así, la Última Cena era asunto cedido a los panaderos, en tanto los astilleros se ocupaban de la construcción del Arca de Noé. Por estas razones, se considera que la fiesta del Corpus estuvo muy ligada a la secularización de los aspectos teatrales ya presentes en las primitivas representaciones que hasta el momento se desarrollaban en el interior de las iglesias. Porque, si bien las escenas exponían un contenido religioso también apuntaban al entretenimiento de los presentes.

La modalidad menos desarrollada de aquellos primeros espectáculos consistía en un coro en lengua latina que acompañaba a un conjunto de acciones mímicas. Con el tiempo, los detalles que burgueses y artesanos adicionaron al conjunto (torneos de espada derivados de los mitos caballerescos por influencia de las Cruzadas y rasgos humorísticos derivados de una creciente voluntad de crítica social) fueron desplazando el contenido religioso de la representación.

En cuanto a la modalidad de puesta, los diferentes cuadros (reunidos en ciclos, en función de los temas tratados) fueron puestos en escena sobre carros móviles, frente a las estaciones o lugares previstos para la detención de las procesiones. Había escenas que solían representarse con el mayor realismo posible. Incluso, existen documentados numerosos ejemplos de actores que casi se dejaron morir al representar crucifixiones o de otros que, al asumir el papel de demonios sufrieron importantes quemaduras. Al mismo tiempo, en las danzas alusivas o teatralizaciones danzadas también se empleaban imágenes simbólicas. Así, un lienzo rojo cruzando el lugar de la escena podía representar al Mar Rojo.

En España, además del auto sacramental se pusieron de moda los autos de fe, motivados por la infiltración islámica. Paralelamente a todas estas expresiones vinculadas a la religiosidad instituida, se exhibían autos profanos ofrecidos por bufones y ventrílocuos, músicos ambulantes, juglares y titiriteros.

Tan importante fue la celebración del Corpus Christi, que en España comenzaron a utilizarse para esa oportunidad, rasgos expresivos provenientes de otros ciclos festivos destinados a otros momentos del año. Así también, las fiestas populares en América se celebraron en base a los recuerdos de los rituales vividos por los conquistadores en sus lugares de origen, sintetizando particularidades de muchos de ellos. En el caso especial de la antigua tierra de los incas, la fiesta del Corpus se asimiló al Inti Raymi. Hoy día, se conservan en el NOA rasgos de antiguas tradiciones festivas que ya no existen en el continente donde fueron creadas, como supervivencia de verdaderos arcaísmos. Tal es el caso de la danza de torito y caballitos o la adoración de los *cachis*, en la Fiesta Grande de Iruya.

La manifestación religiosa más antigua de los Andes

Se puede decir que el culto a la Pachamama –la personificación femenina de la tierra, fundamento de todo lo que crece y se reproduce en ella– es uno de los fundamentos simbólicos de las celebraciones del NOA. Cuando los españoles penetraron en la región del Tucumán, hallaron como deidades tutelares a Inti, por influencia de los incas, y la Pachamama, numen que cambió de nombre y de servidor o ayudante, según la región. En el trance de proteger la hacienda, se dice que la Pacha, como se la llama popularmente, cuenta con la ayuda del Llastay, protector de las llamas, vicuñas y guanacos y de Coquena, también protector de las vicuñas. En tierra riojana, a la Pacha se la conoció como Saramama (*sara*, en quechua, significa maíz), protectora del maíz. También se la llamó Yacumama (*yacu*, en quechua, significa agua), en tanto protectora de los “ojitos de agua” o vertientes.

Se dice que la veneración a la Pachamama es una de las manifestaciones religiosas más antiguas de los Andes. Junto a ella se ubicaba Pachacamac, dios masculino relacionado con la atmósfera, localizado en las alturas. Esta noción cosmogónica cambió con los incas: sus nuevos dioses ocuparon los cielos o “el lugar de arriba” (*hanan pacha*) y a los antiguos les fue destinado “el lugar de abajo” (*burin pacha*), de manera que Pachacamac

se convirtió en una deidad femenina de las tierras bajas costeras, la cual se fundió con la figura de la Pachamama. De modo que, durante el incario, prevaleció la adoración a Inti, el Sol, y su par Quilla, la Luna, junto al héroe civilizador Wiracocha. La única veneración relacionada con la tierra que sobrevivió, fue el culto a las huacas, piedras sagradas y a la vez, lugar de culto. Con la llegada del conquistador, el culto al Sol, difundido en todo el NOA, fue reemplazado por el dios cristiano. Pero cobraron vigor los cultos preincas, como el de la Pachamama y las *huacas*.

Actualmente, a esta deidad femenina se le rinde culto en Perú, Bolivia y todo el NOA. Se la representa como a una anciana que tiene la facultad de volver fértil a la tierra o propiciar la sequía o las heladas, por lo que se considera necesario contar con su benevolencia en la época de siembra y cosecha. También se cree que es ella quien multiplica o diezma el ganado, de modo tal se la invoca antes de cualquier actividad de carácter agropecuario. Pero además se le pide protección cuando se está de viaje. Ya se verá más adelante el modo en que los habitantes rurales del NOA le rinden culto a la Pacha, frente a las apachetas, a un lado del camino, o en la corpachada, su celebración específica que tiene lugar durante todo el mes de agosto.

Del mismo modo en que, durante sus primeros tiempos, la Iglesia estableció su particular dispositivo ritual buscando todas las coincidencias posibles con las fiestas romanas para aprovechar el ímpetu devocional preexistente, así también en los Andes, una docena de siglos más tarde, la Iglesia buscó acomodar la imaginería cristiana a las tradiciones establecidas en el altiplano. Entonces, durante el proceso de la primera evangelización del Tucumán, algunos elementos cristianos se identificaron con los originarios, con lo cual se produjo la metamorfosis de los antiguos númenes propiciadores. Así, durante la evangelización colonial, la Pachamama y la Virgen María fueron fundiéndose en una misma figura.

Hoy en día, los cultos están separados y se reconoce popularmente la diferencia entre ambos. Las vírgenes más festejadas de la región noroeste son la de Copacabana (su nombre se debe a un culto preexistente en el santuario boliviano que lleva este nombre, el cual se fundió con el culto cristiano), la Candelaria (ambas festejadas el 2 de febrero), la Virgen de la Asunción, cuya

fiesta es el 15 de agosto, la Virgen del Rosario y la Virgen del Valle. Por su parte, los santos tomaron el lugar de los antiguos emisarios de la Pacha. Pero las fiestas patronales, dedicadas a ellos y a las diferentes advocaciones de la Virgen son analizadas en un capítulo aparte.

Por lo dicho anteriormente, la veneración que, a partir del siglo IV la Iglesia le concede a la Virgen María tuvo por objeto asimilar ese culto mariano a la devoción preexistente dedicada a deidades femeninas vigentes antes de la aparición del cristianismo, todas ellas relacionadas con el culto a la tierra. De modo que se volvió costumbre el poner bajo la advocación de la Virgen a numerosas capillas e iglesias. En España aparece con total claridad la conexión del culto a la madre de Jesús con los cultos dedicados a la vegetación en función de la cantidad de santuarios a ella consagrados en la cercanía de árboles que eran objeto de veneración, de rocas, fuentes y cuevas que fueron objeto de un cierto ceremonial religioso en época anterior, lo cual también revela un proceso de cristianización del espacio geográfico.

Dos prácticas propiciatorias que se relacionan directamente con el culto a la Pachamama

1) La *corpachada*

Si bien en el NOA la totalidad del mes de agosto está dedicado a la Pachamama, es el primer día de ese mes cuando se realiza un acto ritual de carácter familiar por el cual se alimenta a la tierra. Así, la Pacha recibe su comida a través de un hoyo practicado en un lugar abierto donde se vuelca una porción de *calapurca* (sopa de mote o maíz) o guiso de quinoa, además de hojas de coca, llicta, alcohol, vino, cigarrillos (siempre en número impar) y chicha. Esta ceremonia recibe el nombre de “corpachada”, palabra que proviene del quechua *korpachaj*, ofrecer, dar hospitalidad. Hacia el amanecer del día 1º hay quienes se anudan a la muñeca, los tobillos o el cuello unos cordones de lana de llama blanca y negra, hilada hacia la izquierda, un procedimiento que le otorga al hilo un sentido propiciatorio y mágico, el cual antes es frotado con un diente de ajo. También se limpia la casa exhaustivamente y la basura es

quemada al comenzar el día. Pero a la 0 horas del día anterior, ya todos han tomado infusión de ruda (una costumbre similar existe en las provincias del Noroeste argentino donde, al despuntar el 1º de agosto se toma un sorbo de caña con ruda). Durante la mañana se realiza un sahumado purificador de toda la casa con yerba quemada con azúcar, o con copa, incienso, romero, lavanda o yerbabuena. En la Puna se utiliza la chachacoma, hojas de un arbusto con las cuales se hace una infusión para el mal de altura.

La ceremonia de la corpachada tiene lugar durante el mediodía. Para entonces ya han sido preparadas las comidas que serán utilizadas a modo de ofrenda. Alrededor del hoyo cavado se va ubicando la tierra removida y, sobre este borde se clavan los cigarrillos ya encendidos. Se dice que en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, para dejar cualquier regalo a la Pacha es necesario ubicarse al sur del hoyo, ya sea de pie o arrodillado, mirando al este. Los líquidos –chicha, vino, gaseosa o alcohol fino– se dejan caer trazando una cruz imaginaria. Una vez que se ha hecho efectiva, debe probarse una pequeña porción de todas las ofrendas. También existe un modo de interpretar el futuro: si las hojas de coca que se tiran al hoyo caen del lado verde significa buen augurio y, si caen del reverso será necesario prevenirse.

Uno de los rezos característicos que se practican durante la corpachada es el siguiente:

Pachamama, santa tierra,
no me comas todavía
que todavía soy joven
y puedo dejar semilla.
Pachamama, santa tierra
¡kusiya, kusiya!
Vicuña *cuay*,
Ama mi *naicho*,
¡kusiya, kuisya!...

Las palabras en quechua significan:

¡Haz que nos vaya bien!
Danos vicuñas y no nos las mezquinas.
Danos fortuna y no nos hagas enfermar.
¡Haz que nos vaya bien!

Hay diferentes signos que permiten adivinar cómo será el año siguiente: si falta tierra para cubrir por completo el hoyo, si se apaga un cigarrillo o se cae del borde al interior del pozo, si alguna hoja de coca cae del lado del reverso. Cabe aclarar que, aunque el mes de agosto sea el mes para realizar la corpachada, el acto de alimentar a la tierra tiene lugar durante el desarrollo de todas las fiestas populares. Esta costumbre de enterrar ofrendas propiciatorias también existió en China, desde tiempos muy antiguos. Si bien existieron varios cultos dedicados a la tierra, las honras a Hou Tu, deidad del suelo y las cosechas, fue instituido oficialmente en 113 a.C. En toda la extensión del imperio de la segunda dinastía Han se realizaban los ritos sobre montículos de tierra. Durante el siglo XIV, una deidad femenina, Hou Tu Nai Nai desplazó al anterior. De modo que, hasta el último de los emperadores, se realizó en Beijing el rito de arar el primer surco, a los efectos de “fertilizar” el año.

2) La señalada

En los pueblos de la Puna de Jujuy, Catamarca y Salta, así como en los valles y quebradas de todo el Noroeste, la señalada se constituye en un acontecimiento social de gran importancia, en el cual un propietario de hacienda marca los corderos, ovejas, llamas, cabras y chivos que han nacido en su majada durante ese año. El dueño de los animales reúne a las familias de los puestos cercanos para festejar el “multiplico” –así se nombra popularmente a la reproducción de los animales– o pedir por un multiplico mayor para el año venidero. La presencia de los vecinos, de algún modo, representa una forma de control, ya que nadie marcaría como propios a animales que no le pertenecen. Esta ceremonia puede tener lugar desde diciembre hasta Pascua, siempre que sea un jueves o un sábado.

Antes o durante el Carnaval es muy común la realización de esta ceremonia. Las mujeres de la familia son las que confeccionan con lana teñida los pompones para “florear” a los corderos, atándoselos en los vellones de lana, especialmente a aquellos que van a contraer matrimonio ritual. Para la ocasión, en algunas zonas del NOA se talla en llicta la figura de un corderito. La llicta es una pasta dura y de color gris que se vende en el mercado, hecha con ceniza vegetal y harina, de sabor dulce o salado. Se la usa para *yapar* o unir el acullico –montoncito de hojas de coca que se pone en la boca– para que su sabor dure

más tiempo o se renueve. También se enflora a los asistentes de la fiesta, poniéndoles un pompón en el sombrero o en un botón de la camisa, cuando los invitados pasan al corral donde esperan los animales.

En el centro del corral, está la cova, montículo de hierbas aromáticas (chacha y tola, generalmente) que se enciende para sahumar, y ya se ha cavado en la tierra el hoyo para homenajear a la Pacha. El dueño del rebaño toma el corderito en miniatura y lo enlaza con hilo zurdo (lana hilada hacia la izquierda, usada siempre en ocasiones rituales) y lo hace dar una vuelta al hoyo de la Pacha. Como si lo degollara, le separa la cabeza del cuerpo y lo rocía con vino simbolizando la sangre que corre. Luego lo “carnea” o corta en trozos y lo “vende” a los participantes. Y los invitados cambian cada porción de cordero de llicta por hojas de coca, las que después serán arrojadas sobre la hacienda.

Luego tiene lugar el “casamiento” de ovejas y corderos, los que ya traen sus lomos adornados con los coloridos pompones de lana. Entre la concurrencia se nombran dos padrinos, quienes brindan y coquean en honor de la pareja. Una de las bebidas tradicionales que pasan de mano en mano es el yerbio, mate cebado con hierbas aromáticas y alcohol. Un vecino que oficia de cura hace las preguntas de rigor (“¿Margarita, quieres por esposo a Gerardo?”....) para luego darles de beber chicha a los animales, ante las bromas y risas de todos los invitados. Luego, se procede al recuento de los animales nuevos: los “sanjuancitos”, nacidos en junio, y los “navidacitos”, llegados en diciembre. A todos se les practica un corte en la parte inferior de la oreja derecha y los pedacitos son guardados en una chuspa o bolsita tejida. El mismo diseño de corte se le realiza al resto de la majada: una muesca sobre la punta o al costado de la oreja, un agujerito o un corte semicircular, entre otros.

Cuando concluye la señalada de los animales, los invitados dan tres vueltas al corral según el sentido de las agujas del reloj, cantando coplas con caja. Después se abre la puerta del corral y, cuando las crías van saliendo, se las rocía con coca molida en alcohol. Todos los pedacitos de oreja de las ovejas y corderos se vuelcan en el hoyo, junto a los restos de coca, cigarrillos y alcohol y, con una oración de agradecimiento a la Pacha se reza para que al año siguiente, se repita o mejore el *multiplico* y no *haya daño*, esto es, que el ganado no se vea diezmado por el zorro o las enfermedades. Al cerrar el hoyo, sobre la tierra se colocan algunas piedras blancas, formando un pequeño mojón.

Configuración simbólica del espacio. Las apachetas y los mojones

Se dice que el concepto relativo a la sacralización del espacio varía en función de los diferentes estadios que atraviesa una sociedad. Entre cazadores-recolectores o pastores de costumbres nómades se impone la sacralidad del espacio natural, por lo cual ciertas montañas o piedras, cuevas o fuentes de agua se vuelven sitios sagrados. Pero la sedentarización, la apropiación del territorio y la observación de la naturaleza, tarea necesaria para favorecer las actividades agrícolas, trae consigo la creación de centros sacros y otros periféricos, necesidad que se profundiza si avanza la complejidad social de los grupos. Las sociedades prehispánicas de los Andes adoptaron, a partir del dominio inca, sus mismos criterios en relación a lo sacro y lo profano. La llegada de los españoles determinó nuevos cambios.

Las montañas y las piedras fueron objeto de veneración en las culturas prehispánicas de los Andes, y aún lo siguen siendo. Los antiguos santuarios o huacas fueron construcciones naturales de piedra y también sobre aleros y piedras aledañas a ellos, los habitantes originarios grabaron y pintaron lo que hoy se conoce como petroglifos y pinturas rupestres. Con el objeto de concretar una cristianización del espacio aborígen, desde los tiempos de la conquista se procedió a instalar cruces en los montes considerados sagrados por los habitantes sojuzgados por ellos, y estas alturas recibieron nombres extraídos del santoral católico, combinados con nombres autóctonos. Así se originaron los calvarios, sucesión de estaciones dispuestas a lo largo de la ascensión de un cerro, rematada por una gran cruz en el sitio más elevado, lugar donde se realiza el Via Crucis, cada Semana Santa. En Bolivia, uno de los calvarios más importantes es el de Copacabana.

Cabe mencionar que hay quienes consideran que los primeros habitantes no rechazaron estos emplazamientos forzados porque el ícono que representa la cruz también existía en las culturas originarias: en las sociedades del Valle Calchaquí en época preincaica, la cruz aparecía en su alfarería ceremonial, según el testimonio de gran cantidad de restos arqueológicos expuestos en museos. Los estudiosos interpretaron esta imagen como un símbolo de la lluvia, en función de que las cuatro

direcciones que establecen sus brazos indican los puntos cardinales y, con ellos, se hace referencia a los cuatro vientos que, al encontrarse, producen las lluvias. Otros investigadores afirman que la cruz representa al viento, la nube, al trueno y al rayo. Es por esta razón que la cruz de brazos iguales aparece obsesivamente en el lomo de sapos y suris (avestruz americano), ambos animales vinculados a la lluvia. Por su parte, las líneas quebradas de las serpientes que representan el rayo, los espirales y el sonido del trueno habrían sido símbolos meteorológicos complementarios.

Aún presentes en el paisaje tanto de la quebrada como de la puna, las apachetas son de origen prehispánico. Se trata de un conjunto de piedras dispuestas a modo de pila cónica, que tiene por objeto rendir un homenaje a la Pachamama al costado de los caminos escarpados o sobre las alturas de una cuesta. Pueden erigirse en abras, a gran altura, o coronar pequeños cerros. Se dice que las apachetas forman parte del sistema de organización espacial prehispánico, y aún hoy son lugares de encuentro para el rezo y la ofrenda. Las peticiones que se realizan frente a la apacheta suelen estar ligadas a la situación del viajero que está lejos de casa. Por eso se pide por buena salud, resistencia y protección ante accidentes. Las hay de dimensiones variables. Las apachetas que hoy alcanzan una altura importante comenzaron a ser construidas sobre una gran base, ya que no existe la costumbre de reconstruirlas si se derrumban. Por lo general se las ubica en lugares de tránsito de personas que pasan a pie, a mula o a caballo. Por esa razón van acrecentando su tamaño: los viajeros suelen elegir una piedra del camino para agregarla al montón, antes de verter un chorrito de bebida blanca sobre el conjunto. Entre sus piedras se deposita el acullico, se ofrenda un cigarrillo y unas hojas de coca, pero solo aquellas que no presenten ninguna imperfección.

Según la opinión de diferentes investigadores, las apachetas se ubicaron desde tiempos antiguos en sitios donde es posible visualizar alguna singularidad del paisaje o bien en las cercanías de los *osnos* o altares de sacrificios, ya que posiblemente la construcción de las apachetas se haya difundido a partir del crecimiento del sistema de caminos de los incas, quienes supieron establecer mojones para delimitar accesos en la escarpada geografía del Tawantinsuyo. Los mojones, en cambio, si bien se parecen a

las apachetas, por lo general se los encuentra en lugares planos y su conformación es diferente, ya que se lo construye de una vez y no con el aporte de sucesivos visitantes. Un mojón está formado por un ordenado montón de piedras, muchas veces asegurado con cemento para que permanezca en pie indefinidamente. Pero al igual que la apacheta, también se refiere a la Pacha y cumple una función ritual que implica un encuentro o *tincu*.

Rol del mojón en las celebraciones colectivas: el topamiento de comadres y el entierro y desentierro del Carnaval

En la plaza principal de Amaicha del Valle, en Tucumán, fue construido un mojón alrededor del cual se celebra, además de la fiesta de la Pachamama, otro rito que se cumple al iniciar la semana del Carnaval. Se trata del jueves de comadres, un ritual de enlace social por el cual varias parejas de mujeres se juramentan amistad por siempre. Es otra de las instancias de enlace social, como lo son los topamientos de los jueves de compadres y de comadres previos al Carnaval, o los compadrazgos de pan en la fiesta por los difuntos.

En ese acto intercambian coronas de flores, cantan coplas con caja, brindan con vino y se tiran puñados de harina o talco, en caso de carestía del primero de los productos. Esta ceremonia siempre termina frente al mojón: sobre él se depositan parte de las flores y frutas que adornaban los arcos hechos con cañas y profusamente adornados con flores y frutas (véase Elementos escenográficos ceremoniales en 4-La construcción del fenómeno celebratorio) bajo los que las futuras comadres habían ingresado a la plaza para “toparse” y frente a frente, sellar un compromiso de amistad.

El mojón también tiene un protagonismo crucial el sábado siguiente al topamiento del jueves, en el *desentierro* del Carnaval. En las afueras del pueblo, cada comparsa o conjunto de bailarines y músicos tiene su propio mojón para celebrar el inicio de la fiesta, conjunto de mojones que, en la Quebrada de Humahuaca, por ejemplo, puede observarse a lo largo de la ruta 9. En la base del montículo del mojón, algunas piedras son

removibles para rescatar año a año al *pujllay*, muñeco armado con trapos de colores vibrantes que simboliza el espíritu de la fiesta, que permanece enterrado entre un Carnaval y otro. A partir de su exhumación y enclave en lo alto de una pica ubicada en un espacio abierto, el Carnaval comienza su andadura. A esta fiesta, en La Rioja se la llama *chaya*, voz quechua que significa mojar o rociar. De la misma raíz viene la palabra *challa*, que designa la acción de bendecir o agradecer rociando el objeto festejado con bebidas alcohólicas. En festividades como el Carnaval, el mojón se *challa*. Esto significa que los asistentes riegan de vino o cerveza las piedras, pero también las adornan con flores, papel picado y serpentinas. En tiempo de Carnaval, hombres y mujeres de toda edad se tiran harina entre sí y se ofrecen albahaca para ponerse detrás de la oreja o en la cinta del sombrero. Obsequioso y amable o socarrón y lascivo, así varía el modo en que se cumplen estos ritos de acercamiento en función de la cantidad de alcohol que ya se ha bebido. En medio de la *challa*, bajan de los cerros cercanos los diablos y las brujas, banda de enmascarados que aflautan la voz para no ser reconocidos y disfrutar así de una mayor libertad de acción. Los músicos tocan la anata (instrumento de viento característico del Carnaval, junto al erkencho y los sikus) y los miembros de la comparsa bailan alrededor desplegando sus banderas. Una vez que se ha challado el mojón hasta que casi no quedan sus piedras a la vista, tal es el amasijo de serpentinas, flores y botellas depositados, la comparsa sale a recorrer el pueblo. Allí se cruza con otras comparsas y va arrastrando consigo a otra gente que busca bailar y divertirse. Entran en las casas donde los invitan para seguir cantando y bebiendo por las calles y plazas. El domingo de Carnaval continúa el festejo del mismo modo pero es el lunes cuando se alcanza el punto máximo. Para esos días se instalan en el Valle Calchaquí carpas de cajeadas, donde solo se escucha el *joy joy* o canto de coplas, tonadas, arribeñas y bagualas, acompañado de caja. En otras carpas, tocan solistas o bien se presentan orquestas de cumbia y quarteto, o conjuntos que tocan chacareras, zambas y hasta tangos. Afuera hay doma de novillos y otras destrezas criollas.

El martes, en cambio, se abre un compás de espera, porque es el día en que se *challa* todo lo que la gente ha podido comprarse durante el año. Así, negocios, autos y casas son adornados con serpentinas de colores y

papel picado, y bendecidos con chorros de cerveza, como si se los estuviese bautizando. En las casas también se *challa* todo aquello que da provecho a sus dueños, como las máquinas de coser, los hornos de barro, las herramientas y las huertas y el corral. Hasta las canillas se adornan con serpentinas, por un acto de reverencia al agua. Así también, en los mercados municipales de los poblados se engalanan las canillas de los piletones, las mismas que sirven para llenar las bombitas de goma con las que se mojan chicos y grandes por las calles.

Dice el jujeño Antonio Paleari que la voz *cacharpaya* (en quechua, convite de despedida) designa al último día de Carnaval. Según decida cada pueblo, el entierro del Carnaval puede tener lugar el miércoles o, luego de dos días de descanso y tras una nueva jornada de comparsas. Entonces, la gente se dirige al sitio donde va a dar por terminado el Carnaval. El muñeco del *pujllay*, identificado como el diablo o el “coludo”, causante de los desbordes ocurridos en esos días excepcionales, vuelve a ocupar su lugar en la base del mojón hasta el año siguiente, entre lastimeros cantos y sentidos lloriqueos.

De ahí la siguiente copla:

El Carnaval ya se ha muerto
ya lo llevan a enterrar
échenle poquita tierra
que se vuelva a levantar.

No obstante, en los últimos años se ha instalado la costumbre de carnavalear desde antes del desentierro formal. Un mes por delante de la fiesta oficial se comienza con el “Carnaval de ablande” y continúan los bailes y diversiones hasta un fin de semana después de enterrado, en el “Carnaval de las flores” o Carnaval chico.

Dirigida por el antropólogo jujeño René Machaca, la revista *Amara*, en su número dedicado al Carnaval, se explaya acerca del perfil del *pujllay*: “*Anata*, en lengua de los aymaras, es Carnaval. *Anatari* es ‘el que juega’. En quechua, Carnaval se dice Pucllana, lo cual se entiende también por jugar. *Pucllay* es, en muchos sitios, el nombre de la divinidad que se venera en Carnaval, el responsable último de sus excesos”. Sin embargo, no es su

imagen tragicómica la que impera hoy en la Quebrada. El *pucllay* o *pujllay*, que duerme en los mojones desde el Miércoles de Ceniza hasta su desentierro, el que acompaña a las comparsas revoleando la cola entre los disfrazados y los bailarines, es más parecido al diablo cristiano. Al *pujllay*

lo pintan como un dios efímero, que viene y se pone a llorar como ebrio sentimental y lírico. Preside el Carnaval, pero no con la solemnidad y el terror, arma de los dioses, sino con la farsa —dice Adolfo Colombres—. Pero el patrono de nuestro Carnaval no es tampoco la temerosa imagen del Supay. La comparsa no se parece en nada a la Salamanca, lugar donde se reúnen los acólitos del Diablo para aprender sus artes. Tal vez el Diablo Carnavaletero se parezca más a Dionisio, dios griego que, por medio de la embriaguez y la música hacía que las gentes se sintieran todas una sola cosa con la naturaleza.

Una fiesta riojana singular: el Tinkunaco

Del 31 de diciembre al 3 de enero, se celebra en La Rioja la fiesta del Niño Alcalde, también conocida con el nombre de Tinkunaco. Esta fiesta se celebra desde hace más de trescientos años; de ella participan los *aillis*, u “hombres buenos de pueblo”, representantes del antiguo pueblo diaguita y los alféreces, representantes del poder español y criollo. El día inaugural se producen dos procesiones simultáneas: unos conducen al Niño Alcalde (una curiosa imagen de un Jesús infantil envuelto en un manto negro bordado en dorados, con una vara de plata en la mano, cubierta su cabeza por un gorro emplumado) otros portan la imagen de San Nicolás de Bari, patrono de La Rioja. Al mediodía de esa primera jornada se produce el encuentro de ambos grupos llamado, precisamente, *Tinkunaco*. Entonces, San Nicolás realiza tres reverencias ante el Alcalde del Mundo y los *aillis* interpretan un canto en lengua quechua. Cumplido este rito, la imagen del Niño Alcalde ingresa a la Catedral, donde permanece tres días. El 3 de enero, frente a la Casa de Gobierno, la imagen de San Nicolás despide al Niño Alcalde, a quien llevan de regreso a su altar de mármol y ónix, en el interior del convento de San Francisco, en tanto que el patrono retorna a su altar, en la Catedral.

Según las fuentes históricas, esta fiesta religiosa tiene origen en un conflicto suscitado en 1593 entre españoles y aborígenes. En el transcurso de

la Semana Santa de ese año, los caciques de los asentamientos indígenas ubicados en el valle de Llacampis, donde hoy se alza la ciudad de La Rioja, reunieron sus tropas con el objeto de sublevarse en contra de las autoridades coloniales. Pero el padre Francisco Solano buscó el modo de convencerlos para que depusieran su actitud y, a cambio, les pidió que propusiesen ellos mismos a quién deseaban tener como alcalde. Según el relato de 1610 del maestro clérigo presbítero Manuel Núñez, los aborígenes pidieron que los gobernase el propio Niño Dios, familiarizados como estaban con las figuras de los pesebres navideños (la de armarlos, fue una costumbre muy arraigada entre los integrantes de la orden franciscana, a la cual pertenecía Solano). Zanjado el conflicto desde un punto de vista mítico (porque en términos concretos, quién sabe qué sucedió después), la ceremonia actual fue creada por la orden de los jesuitas, llegados a la región en 1624, a los efectos de atizar una corriente de integración entre ambas culturas. Así como en diferentes regiones de España se representaron luchas entre moros y cristianos para recordar la expulsión de los árabes tras ocho siglos de permanencia en la península, así los jesuitas copiaron de la estructura de estas fiestas populares no los tramos de batalla pero sí el desfile de los dos bandos y el homenaje final al santo patrono. En ambos casos, es evidente que el sentido de este juego dramatizado consiste en el acatamiento al orden establecido por la Iglesia y el poder político. En el apéndice de este capítulo se incluye un texto de Joaquín V. González que analiza el Tinkunaco desde su singular perspectiva.

Particular apropiación del fasto católico en el NOA. Semana Santa en Yavi, Jujuy

Desde siempre, la liturgia católica ha presentado rasgos teatrales en su desarrollo. Pero mientras que en la zona de la Quebrada de Humahuaca la peculiaridad de la celebración de la Pascua es de carácter escenográfico, con la construcción de ermitas (véase Elementos escenográficos ceremoniales, en 4-La construcción del fenómeno celebratorio), en la puna jujeña, el signo diferenciador del modo en que se manifiesta la religiosidad popular se capta desde la audición. Yavi –población ubicada a pocos kilómetros de La Quiaca

y la frontera con Bolivia– es una de las localidades de la provincia de Jujuy donde sobreviven antiguas prácticas en la celebración de la Pascua. En virtud de que la puna jujeña sea la menos árida de las que existen en el país, fue ese un territorio ocupado tempranamente para el desarrollo de actividades agropastoriles. Así, Yavi funcionó desde los primeros tiempos de la colonia como centro de actividades agrícolas bajo la dirección de la única familia que ostentó un título nobiliario en la Argentina, abolido más tarde por efecto de las disposiciones de la Asamblea del año XIII. El marquesado de Tojo, se extendió desde el valle subtropical del mismo nombre (hoy en territorio boliviano) hasta localidades actualmente ubicadas en la puna salteña. Una completa red de comerciantes, apoderados y contratistas operaron al servicio de los marqueses José Campero y Clemencia Ovando, pareja devota que, a fines del siglo XVII erigió templos que hoy se conservan, tanto en el mismo pueblo (la iglesia de Yavi fue construida en 1690, bajo la advocación de la Virgen del Rosario y de San Francisco) como también en Cochino y Susques.

Estas obras edilicias, junto a las que fueron levantadas por los jesuitas en la Quebrada de Humahuaca, impulsaron la creación y difusión de pinturas populares de carácter religioso, necesarias para el equipamiento de los templos y la labor evangelizadora. Así ingresó la pintura cuzqueña en la Puna, un arte representativo de la sociedad virreinal que se difundió por los Andes, desde Cuzco, donde llegaban de España, Italia y Flandes, obras y maestros. Esto contribuyó a la proliferación de estas obras de gran carga simbólica, indispensables para ilustrar la prédica religiosa y efectuar las celebraciones. Estas muestras de arte popular hispanoamericano –de las cuales los llamados ángeles arcabuceros son sus ejemplos más originales– fueron realizadas en el contexto de una labor colectiva: supervisados por un maestro, unos artistas nativos se especializaron en los rostros de santos y ángeles, otros, en las vestimentas o fondos. Actualmente, estas obras siguen contribuyendo a la creación de la atmósfera de severidad y recogimiento que prevalece en la Semana Santa, junto a la representación plástica del Monte Calvario (véase 4- Elementos escenográficos ceremoniales).

Desde pequeños enclaves ubicados a pocas horas de marcha del pueblo, por la tarde llegan las doctrinas (también llamadas “loctrinas”),

grupos de mujeres entrenadas por aquel que oficia de maestro doctrinero en la interpretación de los rezos y cánticos pascuales, heredados de los que los curas enseñaban a los indios en los tiempos coloniales. Los misioneros fueron escasos en número para su tarea de evangelización, por lo que debieron recurrir a la ayuda de laicos, jueces y alcaldes, eligiéndose a alguno de ellos para que, sabiendo leer y reuniendo las condiciones necesarias, pudiera servir de ayuda a los sacerdotes en la enseñanza de la doctrina cristiana. A los sacerdotes se los llamó “doctrineros” y a los laicos “maestro”, por “maestro de doctrina”. Se sabe que existe documentación que prueba que a fines del siglo XVI, el gobernador del Tucumán, Ramírez de Velasco, pagaba a los doctrineros cuatro reales por cada indio que sumaba a su grupo de catequesis, llamado *doctrina*, por extensión. A partir de 1597, estos maestros ya aparecen nombrados en la documentación oficial de la Iglesia, en función de que suplantaban a los sacerdotes en los pequeños pueblos y en las reducciones.

Todos los cánticos de las doctrinas tienen melodías pentatónicas, silábicas. Corresponden al esquema tonal de la zona y se cantan con la libertad rítmica de alargar las notas para dar lugar a todo el texto. La estructura melódica es muy parecida entre un cántico y otro. El modo de emisión de la voz es característica de la Puna, muy agudo, frecuentemente con falsete. En su trabajo *Semana Santa en Yavi*, la especialista Ercilia Moreno Cha analiza:

En la mayoría de los casos se trata de melodías pentatónicas de ritmo ternario y pie binario. (...) Siendo melodías silábicas en casi su totalidad, algunas presentan numerosas apoyaturas que intensifican aún más el ataque portamentado de ciertos sonidos, lo que Carlos Vega da como característica de la expresión vocal del Cancionero Europeo Antiguo, ulteriormente denominado Religioso. Pero difícil, sino imposible, se hace la inclusión de estas melodías estudiadas dentro de alguno de los cancioneros en que el eminente maestro clasificara la música folklórica y popular argentina. Lógico sería, por las especies de que se trata, además de otras características de orden melódico, que correspondieran al cancionero citado ya que él “es, principalmente, la música de la Iglesia Católica en América” y a él pertenecen casi la totalidad de nuestras canciones religiosas populares. Pero he aquí que carece, precisamente, de su característica tonal: la escala diatónica mayor. No obstante, tampoco pueden ser

incluidas dentro del cancionero pentatónico, lo que merecerían por su gama empleada: mantienen el característico pie binario pero no así el orden rítmico, que es ternario. Por lo que, teniendo igual funcionalidad y semejante melódica que el Cancionero Europeo Antiguo, pero obedeciendo por su modalidad y dipodia al pentatónico, estamos en presencia de melodías, sin duda tradicionales, que conjugan elementos heterogéneos que le dan particular interés.

El ritual de la Semana Santa en Yavi consiste en completar alrededor del pueblo seis procesiones conmemorando el Vía Crucis, realizando paradas en cada estación, sobre los pesebres, puestos construidos para la ocasión con cañas, ramas de molle y mesas enmanteladas para apoyar las imágenes en andas. Con los años, en tanto unos rituales crecen (es el caso de las procesiones al Abra de Punta Corral, también en Pascua) otros, como es el caso de esta celebración, parecen haber entrado en un franco retroceso. “Más antes quedaba harta gente fuera i' la iglesia... este año pocas loctrinas vinieron, poquitas son”, se lamentaba una vecina de Yavi, en abril de 2006. De todas formas, las doctrinas llegaron a la iglesia, rezaron en forma de salmodia y salieron del templo sin dar la espalda al altar. Y por la noche, avanzaron de rodillas hacia la imagen del Cristo crucificado y acompañaron con su canto la lectura de los textos litúrgicos.

En las procesiones, las piadosas llevan la imagen de la Virgen de los Dolores y custodian en la iglesia la de Santa María Magdalena. Son cuatro niñas adolescentes que “promesan” la acción de llevar las andas de la madre de Jesús, descalzas a pesar del frío de la noche, vestidas de blanco y con las caras tapadas por su propio cabello. Se trata de una costumbre que ha sido recuperada hace algunos años, en tanto figura como olvidada en las descripciones de esta misma celebración realizadas hace varias décadas. Son las únicas que visten de un modo particular. Aunque, a causa del frío, las demás mujeres hoy llegan a la procesión tapadas por coloridas frazadas que dentro de la iglesia se quitan de sus hombros para arrollárselas como si fuesen faldas. Muchas llevan pañuelos floreados sujetos por hebillas de plástico, símbolo festivo, al igual que antiguos aros pendientes de oro o plata. Hace algunas décadas, según testimonia la película de Jorge Prelorán (*La iglesia de Yavi*, de 1972) existía la moda entre las más jóvenes, de

adornarse el cabello que enmarca el rostro con una multitud de hebillas metálicas de fabricación japonesa. Al igual que estos adornos, también desaparecieron los topos de plata, alfileres de tradición prehispánica que se mencionaban en trabajos de la misma época.

Por otra parte, una nota particular en la celebración de la Semana Santa puede verse en Cachi, Salta, algunos días antes del Sábado Santo. Se trata de la quema de Judas (por Judas Iscariote) acto para el cual se construye entre los vecinos un muñeco de trapo de tamaño natural que lleva el cuerpo vestido de paisano relleno de cohetes y en la cabeza, una bomba de estruendo. Se lo cuelga en la plaza y, la noche del sábado, antes de prenderle fuego desde los pies, alguien lee el “testamento de Judas”, que hace mención picaresca de conocidos vecinos del pueblo.

La citada revista *Amara* explicita en el siguiente texto la relación existente entre el Carnaval y la Semana Santa en la Quebrada de Humahuaca:

Pareciera que para el sentir y el pensar cristianos, el Carnaval es lo que sucede antes de la tristeza de la Cuaresma, la cual se extiende hasta la Resurrección de la Semana Santa. No hay dudas que para el quebradeño existe esa relación directa entre el Carnaval y la Pascua. Ya no es tanto el Carnaval la última fiesta antes de comenzar la Cuaresma, sino que esta y las procesiones pascuales a Punta Corral y al Abra de Punta Corral (dos enclaves a gran altura en las inmediaciones de Tilcara, donde existen sendos santuarios dedicados a la Virgen) son la limpieza necesaria de los pecados carnavaleros. Al derecho o al revés, para la Semana Santa sonarán las cañas-sikus, y para el Carnaval, las anatas. El hombre quebradeño encuentra el equilibrio entre dos excesos: el de soplar las anatas y bailar durante todos los días que dure el Carnaval, como si se tratara de una prueba de resistencia, y el de subir al cerro con la banda de sikuris, lo cual no es menos extenuante.

Dos agrupamientos posibles

En resumen, los diversos momentos que componen las celebraciones populares del NOA pueden agruparse de la siguiente manera, en función de sus características generales:

Ritos comunitarios de carácter propiciatorio

señalada
corpachada
challa de casas y bienes, del mojón,
de la apacheta, de las fuentes de agua

Ritos de enlaces sociales

jueves de compadres, jueves de
comadres, compadrazgos de pan

Celebraciones religiosas sincréticas

misachicos, fiestas patronales, Pascua,
Día de los Muertos

Ritos de representación

Feria de Santa Anita
Bautismo de las guaguas de pan
Casamientos simbólicos
Adoración de los *cachis*
Comparsas de Carnaval
Tinkunaco riojano

Para favorecer la observación y análisis del fenómeno, otra modalidad de agrupar los diferentes segmentos de las celebraciones populares es la siguiente:

1) Ritos ligados a lo sagrado

– de origen hispánico:

Novena

Misa

Procesión

– de origen prehispánico:

Corpachada

Challa del mojón

Challa de los ojos de agua y las acequias

2) Ritos ligados a lo profano

Almuerzo comunal

Juegos por premios
Baile popular de cierre

3) Representaciones o juegos de rol al servicio de lo sagrado

Adoración de los *cachis* de Iruya
Torito encuetillado
Danza de torito y caballitos
Cuarteras
Samilantes
Aillis y alféreces del Tinkunaco riojano

4) Representaciones o juegos de rol al servicio de lo festivo

Topamiento de comadres
Bautismos y casamientos rituales del 1º de noviembre
Feria de Santa Anita
Comparsas de Carnaval

Proyectos teatrales y celebración

Cabe señalar que las diversas fiestas populares del NOA han inspirado proyectos teatrales en dos oportunidades, muy distantes entre sí temporalmente. En 1935, en Santa Catalina, muy cerca de la frontera con Bolivia, fue organizada una velada artística para recibir al entonces obispo de Jujuy. Actuó en esa oportunidad un grupo bautizado como Conjunto Teatral Aborigen Puneño, dirigido por Mariana Nelson, sobre libreto de Epifania Nelson, directora de la escuela. Algunas de las escenas tenían los títulos siguientes: La Cuaresma, El velorio del angelito, El Carnaval, La Pachamama. La representación tuvo tanto éxito que se realizó también en San Salvador de Jujuy, en el teatro Mitre, y en Salta, en el teatro Alberdi. Sobre esta experiencia, en 1969 volvió a convocarse un nuevo elenco que actuó sobre la reelaboración de aquel libro original. Su director, Luis Alberto Wayar, detallaba en una entrevista periodística de 1970 los objetivos de su grupo, el Teatro Antropológico de Yavi:

Es misión de este teatro yaveño la reconstrucción de ceremonias mágico-religiosas de la cultura indígena del Noroeste argentino y en general, de todo el radio de influencia de lo que fuera el imperio incaico.

Acerca del nombre del grupo, explicaba:

Si nos ocupamos del quehacer del teatro, nos damos cuenta de una antítesis: teatro significa creación, ficción y (el término) antropológico alude a una materia científica. La explicación sería esta: si bien no existe actuación porque no hay creación de personajes, existe sí la escenificación, que es propia del teatro. Por otra parte, es antropológico, porque hacemos reconstrucciones documentales de ceremonias pertenecientes al hombre primitivo americano. (...) Si queremos destacar algo es el hecho de que los integrantes de este núcleo son descendientes directos de aborígenes puneños. Las reconstrucciones que realizan forman parte pues de esas vidas cotidianas. Es decir, no existe actuación sino participación real.

Tiempo después a cargo de la dirección del mismo grupo, Epifania de Wayar ampliaba la misma explicación en otra entrevista de prensa:

En rigor (el espectáculo) no es una reconstrucción de estampas regionales ni una representación teatral. No es lo primero, porque su proyección mágico-religiosa lo ubica más allá del mero pintoresquismo; tampoco es lo segundo, debido a que no hay actuación, porque si bien la oportunidad es ficticia, la participación de los personajes es real por el hecho de que son integrantes de la comunidad que practica estas ceremonias.

En su trabajo “Correlación entre una experiencia de teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi”, Renata I. Kulemeyer recoge otro testimonio del mismo Wayar:

Con el surgimiento del Teatro Antropológico de Yavi –un emprendimiento que resultó de hacer teatro sobre temas comunitarios, en la escuela del pueblo– vino la idea de reconstruir algunas de las ceremonias que se realizaban en la Puna como arrastre de su cultura ancestral: al reconstruir la ceremonia, no solamente la obra servía como objeto de observación sino también de práctica, porque noté que se incorporaban algunas cosas que nosotros reconstruíamos (que habían caído en desuso). Quienes reconstruían la ceremonia no actuaban sino que realizaban la ceremonia, sin guión pero respetando una serie de pasos. No había una separación entre el escenario y la gente. En dos años, reconstruimos alrededor de quince

ceremonias. Por primera vez creo yo, ellos podían ver algo que ellos hacían pero de un modo digamos, entre comillas, “objetivo”, de afuera. Yo creo que eso fue lo que en un primer momento más lo impresionó. Fue interesante el fenómeno extraído del lugar: en Jujuy por ejemplo, lo presentamos en el teatro Mitre, impresionante la cantidad de público. Hicimos cinco ceremonias. Después lo llevamos a Tucumán y quedó muchísima gente afuera, entonces la segunda fue al día siguiente. Además para los estudiantes, para los investigadores era algo insólito, lo que quizás en una tarea de campo no podían observar, porque no les dejan ver estas cosas, no les dejan entrar. Podían estudiarlo ahí. Nosotros hacíamos primero una explicación de la ceremonia, lo más objetivo y sucinto posible. Y después venía la representación.

APÉNDICE

• **La flechada, ceremonia de fundación**, por María E. Valentié

Artículo aparecido en *La Gaceta* de Tucumán en 1970, en el cual la autora interpreta el simbolismo que entrevé en una ceremonia reconstruida por el mencionado grupo Teatro Antropológico de Yavi, bajo la dirección de Luis Alberto Wayar, presentada en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

El Teatro Antropológico de Yavi, durante su permanencia en Tucumán, reconstruyó en el escenario del teatro San Martín una ceremonia ritual que se denomina “la flechada”. El grupo de Yavi, constituido en su mayor parte por pastores y labradores de la puna jujeña, está dirigido por Luis Wayar quien, cuidando la fidelidad de las reconstrucciones y comparando las variaciones locales de los ritos, ha emprendido la importante tarea de conservar y documentar un material antropológico que, probablemente esté condenado a desaparecer en un plazo no muy largo, pero que aún permanece vivo en esas regiones. De las dos ceremonias representadas en nuestra ciudad, la flechada nos impresionó por la riqueza de sus símbolos universales y la pureza de sus rasgos arcaicos.

Según explicó Wayar, esta ceremonia se realiza con motivo de la inauguración de una nueva casa, en cuya construcción interviene todo el pueblo. Esta costumbre primitiva por la cual el pueblo entero colabora para

levantar viviendas o recoger cosechas, se practica aún en todas las regiones donde la vida comunitaria sigue constituyendo un hecho real, desde las poblaciones de la Italia meridional hasta las aldeas de los hunzi en el Asia central. En el Noroeste argentino se llama “minga” y Orestes Di Lullo la atestigua con relación a las cosechas como una costumbre tradicional del santiagueño (cf. *El folklore en Santiago del Estero*). Por otra parte, todavía es corriente en el campo tucumano la expresión “minga”, así como el uso del verbo “mingar” en el sentido de recabar un favor o una ayuda.

La ceremonia consiste en una fiesta en la que se come y se bebe: en el centro de la habitación se cava un hoyo en el que se arrojan las ofrendas a la Pachamama. Mazamorra, chicha, coca, etcétera, son depositadas piadosamente por los participantes en medio de invocaciones a la Madre Tierra. De la parte central del techo cuelga un huevo (antes era de reptil –expresó Wayar– ahora puede ser de ave). El huevo debe colgar perpendicularmente al hoyo de las ofrendas y debe romperse mediante un flechazo, de tal manera que sus restos caigan en el lugar señalado y sean enterrados junto con los demás alimentos ofrecidos a la divinidad. El dueño de la casa es el primero en sacar su flecha para apuntar al huevo, luego lo hacen sus invitados; en la reconstrucción que vimos en Tucumán también las mujeres tomaron las flechas para disparar. Cuando por fin una flecha alcanza a romper el huevo, todos corren a colocarse de tal manera que puedan ser salpicados por sus restos. Al final de la fiesta se tapa el hoyo y se baila encima hasta que la tierra apisonada no muestra la menor señal. Pero antes hay que matar a la vívora. Los hombres armados de arcos y flechas corren, en medio de gritos, por todos los rincones de la casa, hasta que simbólicamente matan a flechazos a la serpiente escondida. La fiesta concluye en forma orgiástica con cantos, bailes y libaciones.

Según Mircea Eliade,

el hombre de las sociedades primitivas y tradicionales crea su mundo –el territorio que ocupa, su aldea, su casa– según un modelo ideal: el de los dioses creando el Universo. Esto no quiere decir, por supuesto, que el hombre se considere igual a los dioses, sino únicamente que él no puede vivir en un caos que experimenta siempre la necesidad de situarse en un mundo organizado y el modelo de este es el Cosmos.

(cf. *La naissance du monde*). Es decir: toda fundación, toda creación, toda

inauguración tiene un aspecto divino: el de la creación originaria y reactualiza el momento en que el cosmos viene a la existencia, en que el ser se manifiesta y la realidad cobra caracteres definidos y permanentes. “Todo lo que el hombre hace repite de alguna manera el 'hecho' por excelencia, el gesto arquetípico del Dios creador; la creación del Mundo”, dice Eliade.

En consecuencia, fundar equivale a *cosmisar*, a sacralizar. La creación es fundamentalmente de un cosmos que emerge del caos, es decir, de lo vacío, lo absolutamente homogéneo, lo preformal, en suma, una nada contrapuesta al ser. El cosmos, con su regularidad y su orden, hace posible la vida del hombre: fuera de él, está la amenaza del caos, del gran abismo. Por eso, todo territorio conquistado por el hombre, toda casa construida, toda ciudad trazada, implican una instauración del cosmos, un triunfo sobre el desierto y las tinieblas exteriores. (...) Y como la creación es un acto divino, el cosmos, obra de Dios, es sagrado: de esa manera, la repetición del hecho primigenio sacraliza el lugar, consagra el espacio, lo salva de la nada y le da vida al remitirlo a la fuerza de toda realidad.

Esta tesis de Eliade, según la cual todo rito de construcción sería una actualización del acto primordial de la creación del mundo, tiene ejemplar confirmación en la ceremonia de la flechada, cuyo simbolismo cosmogónico es evidente. El hombre, al repetir el gesto del creador, marca el centro y, con ese hecho, establece el nexo que lo une con la fuente de toda realidad. Toma la flecha y rompe el huevo cósmico, cuyos gérmenes fecundan a la Madre Tierra, que ya está preparada para recibirlos. Al estallar la totalidad indivisa surge la vida con su diversidad de formas, sometidas a la ley y a la medida. Al matar a la serpiente arroja a la amenaza del caos de su espacio *cosmizado*. El huevo y la serpiente son símbolos de lo originario; pero el huevo debe romperse, así como debe morir el grano para que se cumplan los ciclos de la vida. Y el llamado oscuro de la serpiente debe ser ahogado en el momento de ordenar el mundo. Terminado el acto inaugural, la fiesta en su sentido primigenio y ontológico, la vida cotidiana, recomienza.

• **La festividad del Niño Alcalde**, por Joaquín V. González

Con su proverbial paternalismo, el riojano Joaquín V. González dedica a esta fiesta un capítulo de su obra *Mis montañas*. Brinda así un texto teñido

de un mal disimulado desprecio por las expresiones populares, producto de las “costumbres primitivas” de una “chusma innumerable”.

Las expediciones militares de los generales Ramírez de Velazco y Luis de Cabrera, fundaron los muros de una ciudad (de La Rioja); pero solo el auxilio de la predicación despejó los peligros que mantuvieron en perpetua agitación a sus moradores, reduciendo a la obediencia a los bravos diaguítas que los combatían desde la llanura, y a los feroces calchaquíes que los aterraban desde las montañas.

¿Quién y cómo obró el prodigio de la conversión en masa de esas puebladas nómadas, cuyas artes guerreras tenían tantos recursos de destrucción? Allí están todavía palpitanes los recuerdos en la memoria de los ancianos, que colora con relatos pintorescos y con fiestas llenas de animación las descarnadas páginas de las historias doctas de los Lozano y los Guevara.

Existe en la ciudad una institución que recuerda y explica aquellos sucesos lejanos: es la dinastía político-religiosa de los Nina, quienes conservan el derecho de celebrar la gran solemnidad de la conversión realizada por San Nicolás de Bari, auxiliado milagrosamente por el Niño Jesús en un momento supremo. Los padres jesuitas dieron forma litúrgica y social al hecho histórico, organizando una cofradía de indígenas devotos al milagroso apóstol y a su divino protector. Eligieron el más respetable de los indios convertidos, diéronle el gobierno inmediato de todas las tribus sometidas y el carácter de gran sacerdote de la institución, como un trasunto del que revestía el emperador del Cuzco. Los caciques obtuvieron el nombre y oficio de alféreces, o caballeros de la improvisada orden, especie de guardia montada que obedece idealmente al Patriarca conquistador.

Doce ancianos llamados cofrades, forman el Consejo de aquella majestad extraña, como el Colegio de los Sacerdotes, que asistía a los del Perú. Viene en seguida la clase popular de los *aillis*, u hombres buenos, que son los que, reconociendo la dignidad real del Inca, y adictos a la festividad del Santo, dedícanse al culto y a la devoción del Niño Dios, erigido, según la tradición, en “Alcalde del mundo”.

Cuentan los archivos orales de aquella curiosa monarquía, que los

caciques fueron convertidos por San Nicolás en sus peregrinaciones por los cerros del Oeste, y que, sublevadas las masas de indios, por no consentir en aquel sometimiento de los jefes, hubo de producirse tremenda catástrofe, cuando empuñando una vara de alcalde, vestido con el traje e insignias de este título en aquella época, destellando luces celestiales, irradiando sus ojillos azules y brillando su cabellera rubia, se apareció en medio el Niño Jesús, como la historia lo representa cuando predicaba entre los doctores incrédulos. La fascinación fue repentina, el encanto deslumbrador, y como fieras magnetizadas cayeron de rodillas los rebeldes ante aquella varita, levantada en alto por un alcalde de doce años.

El hermoso Niño bendijo aquel concurso que le adora con terror y emoción: el atribulado apóstol le besó los pies, porque la aparición sublime e inesperada le dejó atónito y transportado de divino fervor. El maravilloso Alcalde le tocó con su mano cubriéndole de gracia; y de pedir para sí los caciques y de cederle la chusma innumerable, como un premio por su heroísmo y una confirmación de su valimiento, desapareció en el espacio, dejando en el ambiente un suavísimo perfume como de vaso sagrado, y una estela luminosa como la de una estrella que rueda en la noche. La belicosa asamblea cambió el aspecto tosco y gruñidor por el de la más sumisa devoción, y fue a deponer sus furros y sus armas, a los pies del Patriarca, ante cuyo poder de hacer prodigios hubieron de convencerse de que la lucha era inútil, y que sus propios dioses le protegían de manera tan visible.

Los jesuitas, he dicho, recogieron aquel suceso para darle forma tangible y práctica en el gobierno y en la religión; para combinar los elementos salvajes con los cultos de aquella leyenda, y para hacer entrar en la obscura conciencia de los indios la idea de las dos potestades que gobiernan las sociedades humanas. La idea del Niño Jesús convertido en Alcalde del mundo es algo que sale de los límites de la invención vulgar y sencilla; despierta trascendentales raciocinios, proyectando desarrollos vastísimos en el orden de las reflexiones filosóficas.

El municipio fue la primera forma de gobierno civilizado que conocieron las poblaciones aborígenes; fue la que encontraron sus descendientes mestizos y en la que se educaron los hijos de los conquistadores, nacidos en la tierra conquistada. Unir el pensamiento

religioso con el pensamiento político, en aquella fórmula material del Redentor de los hombres, alma única de la Iglesia, era plantear ya el secular problema del gobierno católico, trasplantado a la América en medio de la efervescencia de la lucha del viejo mundo; y era sentar las bases, los puntos de partida de los futuros gobiernos hispano-americanos.

Pero vamos a la fiesta, a contemplar la obra de la fe y de la tradición que la transmite y la vigoriza a través del tiempo. Mucho antes del primer día de enero, las señoras, se ocupan de los adornos de la imagen de San Nicolás, el santo de tez morena que atestigua sus largas, peregrinaciones por los desiertos. Colocado bajo un dosel de flores doradas y blancas de reluciente esmalte, ostenta sus vestiduras de raso, la túnica y la capa bordadas primorosamente y rodeadas de flecos de oro; la corona de plata y la vara que termina en una flor como un lirio, y los encajes finísimos que muestran sus orillas sobre los pies de madera pintados de negro. La ciudad comienza a animarse porque van llegando los visitantes, devotos y promesantes de todas partes de la provincia y de fuera de ella, a asistir a la festividad legendaria, en la que todos esperan conseguir los dones suspirados para sus hogares y haciendas, y para alivio de las dolencias que no pudieron curar con la medicina de ellos conocida, ni con el auxilio de brebajes consagrados con rezos y con signos de una cabalística extraña. En otra casa se prepara y se viste al Niño Alcalde sobre su pedestal sin dosel, porque tiene el inmenso, el inconmensurable del cielo, donde domina como dueño absoluto.

Allá, en un rancho miserable, el Inca descuelga el tambor tradicional, y comienza a dar fuertes golpes llamando a su corte, que congrega solo una vez en el año; y llegan a acompañarlo los cofrades vestidos con lo mejor, adornados con diademas o huinchas de las cuales suspenden cintas de colores, y llevando pendiente del cuello, sobre el pecho, un colgajo en donde han colocado espejitos de varios tamaños, como queriendo significar que por allí se ve el corazón. La imagen del santo se halla expuesta en una sala, donde el Inca, seguido de su corte pintorreada, como esos coros de óperas representadas por artistas famélicos en un lugarejo de provincia, penetra por primera vez a presentar el anual homenaje. Los cofrades, los *aillis* y los promesantes, son los que hacen séquito, todos vestidos con trapos de

colores, con papeles de esmalte y con piezas de vidrio que, según he deducido, llevan como reliquias imaginarias.

Los alféreces han ido a formar la guardia de honor al pequeño Alcalde, que pasa sus vísperas en la iglesia matriz. El día siguiente, el primero del año, es el de las grandes emociones; el gentío comienza a agolparse en el atrio del templo donde está el Niño, donde se celebra la misa solemne con asistencia de todas las personas reales, con cantos escritos en lengua quichua, cuya letra es conservada y transmitida por el Inca a sus sucesores legítimos. Allí tienen un sitio preferente y una parte designada en el ceremonial.

Cuando ha sonado la hora meridiana, se ve asomar a la plaza mayor dos grandes grupos de gente: uno sale de la iglesia tras de la imagen del Niño Alcalde, y otro detrás del Santo Patrono, y ambos se dirigen a un mismo punto, a encontrarse enfrente de la casa del gobierno de la Provincia. El sol abrasa la tierra, y del fondo de aquella masa de gente surgen llamas de fuego impregnadas de ese olor peculiar a las grandes agrupaciones. ¡Qué hermoso, qué risueño, qué majestuoso viene el Niño, haciendo vibrar los flecos de oro de su casaca de terciopelo negro! ¡Qué bien lleva y con cuánta gracia la gorra con plumas de color del azabache, encima de su cabecita dorada como un manojo de espigas! ¡Con qué donaire cuelga la capita sobre sus espaldas, y con cuánta majestad e imperio empuña aquella vara con que a los hombres señala el derrotero de la vida, a los reyes obliga a inclinar la cabeza, a los mares serena y a los truenos impone silencio!

Las mujeres del pueblo se apresuran, se aprietan, se apiñan y estiran el cuello para verle mejor, alzan en brazos a sus hijos para que reciban un destello de esos ojos celestes, de donde creen, en su inocencia primitiva, que van a obtener la divina unción y la salud del alma y del cuerpo. Y aquellos ojitos pintados en la madera pulida, rodeados de negras pestañas, están inmóviles y nada dicen en verdad; pero ese pueblo fascinado por la belleza de la graciosa imagen, se figura verlos movedizos, repartiendo miradas que son bendiciones, y cree ver sonreír sus labios encarnados, como si se sintiera satisfecho de la piedad de los devotos. Una música de violín y tamboriles rústicos, ejecutada por artistas criollos, marca el pausado compás de la marcha con sonidos apagados e intermitentes, que más bien parecen el acompañamiento de un ajusticiado; pero en medio del singular conjunto no

serían reemplazados con mejor efecto.

“Grave, solemne, pausado” –como dice el poeta– sobre sus andas sostenidas por cuatro indios morrudos, se encamina San Nicolás al encuentro de su protector. La masa del pueblo le sigue, el Inca va detrás en medio de dos cofrades que sostienen sobre su cabeza, a modo de dosel, un arco forrado de tules de color abullonados y entrecruzados por cintas de las cuales penden las reliquias, como solían hacerlo en los tiempos antiguos el Inca verdadero y sus mujeres. Impone una vaga tristeza aquel aire de majestad que se toma el pobre Inca cuando ejerce su grave ministerio y sacerdocio envuelto en una atmósfera de sueño y beatitud, con los ojos cerrados, como contemplando un mundo ideal que no quisiera ver disiparse con la luz del sol de enero, entonando con voz ahuecada y fatigosa por la edad y los achaques, la canción consagrada, al son monótono de su tamboril hereditario, sigue paso a paso las andas tardías del Santo Patrono. De rato en rato, los diáconos que le acompañan inclinan delante de él por tres veces consecutivas el arco de las reliquias, mientras repite las palabras de la adoración quichua a que hacen coro los demás:

*Santullay santullay,
Yaybuariscu yaybuariscu,
Achallay mi santu,
Chaimin canqui,
Achallay mi Virgen, etcétera.*

El momento solemne llega: las dos procesiones se encuentran delante del Cabildo de la ciudad, y se detienen para que el Divino Alcalde reciba la triple salutación de su general, del que acaudilló en los tiempos de pruebas las huestes indígenas sometidas por el poder de sus milagros. Las andas del Santo Patriarca se inclinan tres veces delante del Niño, que ha quedado inmóvil, imponiendo silencio a la multitud, con la faz risueña y los ojos serenos fijos en actitud de bendición sobre su pueblo, el cual le adora de rodillas, mientras el Inca, que conduce la ceremonia, entona con un coro de voces graves las estrofas del himno de alabanza, alusivas a aquel punto del ritual. Concluidas las salutations, los dos grupos dan vuelta con la misma lentitud, desandando el camino hasta volver a sus sitiales.

La fiesta religiosa, ha terminado, pero empieza la fiesta popular, el

regocijo callejero que se manifiesta en formas desbordadas y silenciosas. El Inca entonces se toma unas horas de recreo, yendo a presentar sus saludos oficiales al Gobernador de la provincia, quien le recibe con respeto, y le habla de su dinastía, y del buen derecho que lo asiste contra los que le disputan la legitimidad de la corona. La visita se anuncia por unos leves sonidos del tamboril, y en seguida canta con la misma gravedad religiosa “la canción de los *allis*”, como se llama popularmente, que lo mismo se emplea en aras de las imágenes que en las visitas a las personas principales de la ciudad.

Haciendo demostración de acatamiento a la autoridad, pide permiso para que su gente corra a caballo por las calles que se determinan, en caballos compuestos y adornados al estilo que lo está ella misma. La concurrencia se dispersa en grupos, luciendo con inocente vanidad sus colgajos de colores; y cuando por vez primera presencié la fiesta, salían los gigantes mezclados con la multitud, haciendo chillar de miedo a los niños y huir despavoridos, hasta soterrarse en el último rincón de sus casas.

Aquellos gigantes eran hombres añadidos con enormes máscaras de proporciones colosales, de colores hirientes y expresivos de viveza o de estupidez, pero formando un conjunto desagradable, como sucedería si al través de una lente de grandes dimensiones viésemos el rostro humano aumentado en todos sus detalles: la cabeza como una peña cubierta de troncos, la frente como una ladera de greda, las cejas como colinas erizadas de espinas, los ojos como quebradas donde hay dos grutas sin fondo, la boca como una hendidura bordada de rocas calcáreas, vistas detrás del bosque que la circunda.

Vestidos de hombre y de mujer, recorrían esos figurones las calles, bailando y mostrando a uno y otro lado sus caretas estereotípicas, que parecen a la imaginación como teniendo vida y movimiento; haciendo contorsiones y dando saltos a la carrera con cierto compás, como si siguieran una música que nadie oye; pero todo con tal desabrimiento, que no puede evitarse una conmoción de disgusto mezclado con cierto supersticioso temor de que vayan a aproximarse. Y esos gigantes, cuyo simbolismo no he podido penetrar, asistían a la misa y seguían con toda reverencia a la procesión. Creo, después de haber oído las ingenuas interpretaciones populares, que aquella exhibición tan curiosa

no significaba sino un medio inventado para llamar la atención de los indígenas, amigos entusiastas de todos esos aparatos y mojjingangas; pero se sabe que solo los que habían hecho una promesa al santo, podían vestirse con aquellos extraños disfraces. Hoy ese detalle ya no existe, prohibido por las autoridades, civil y eclesiástica, por razón del abuso a que llegaron las máscaras y los movimientos de su grosera danza por las calles, al amparo del disfraz conductor de la licencia.

Yo he contemplado hace muy poco, con la más profunda tristeza, esa fiesta indígena celebrada por gentes que en los días ordinarios trabajan y se conducen como seres razonables; pero aquel día parecen desenterrar de su sepulcro de tres siglos toda una época de barbarie, para presentarla como en un teatro de raras exhibiciones. Hay en ella como una vaga reminiscencia de esas procesiones báquicas que precedieron a la formación de la tragedia helénica; una mezcla informe de ritos idólatras y católicos, en la cual apenas puede percibirse la línea divisoria, el pensamiento civilizador que presidió a su invención, y el sentido del simbolismo encerrado en cada uno de sus detalles. Pero es indudable que en su origen fue claro y visible el significado, y que la transmisión consuetudinaria de sus ritos, entre gentes sin la menor cultura intelectual, fue mutilando las formas y suprimiendo muchas de las ceremonias, hasta quedar sin unidad de acción, como esos manuscritos en los cuales el tiempo ha borrado palabras y conceptos, haciendo imposible la restauración del período.

Así, tengo en mi poder, recogida de los labios del Inca actual, Eustoquio Nina, la letra de la célebre canción quichua que, comenzada la víspera, sigue en las salutations al Niño Jesús, al año nuevo y a la Virgen Madre; continúa en la gran procesión y termina con un himno de gracias por las cosechas de la tierra, y una especie de brindis a la salud de los concurrentes; pero toda ella, escrita seguramente en el quichua docto de los jesuitas, fue adulterada por la tradición oral, pasándola maquinalmente de unos a otros sin comprender ya su sentido, como si se quisiera reproducir en palabras los mil ruidos nocturnos de una selva, y conservar en la memoria el conjunto de monosílabos muertos e incoherentes que resultarían de semejante operación mental. Restituir hoy esa canción a su primitiva forma y lenguaje, es trabajo de paciencia y prolijo estudio; pues habría que remontar por el análisis hasta la formación del idioma mismo.

Debe notarse que el clero no les presta su auxilio; la procesión es

puramente popular, y su sacerdote único el Inca, seguido de sus cofrades y alféreces: pero está de tal manera arraigada en la costumbre, que han sido vanas e impotentes las tentativas para suprimirla. Gobernador hubo que queriendo prohibirla, provocó un motín que puso su vida en peligro; y citando uno de los vicarios de aquella iglesia impidió la entrada al templo a la procesión del Niño Alcalde, suscitó en tal grado las iras de la muchedumbre, y tal lluvia de improperios y obscenos insultos se atrajo de los hombres y de las mujeres, –siempre, eso sí, salvo la corona y el hábito– que llegaron algunas de esas profetisas a augurarle una muerte desesperante y horrible.(...)

¡Pobres creyentes! dejémoslos pasar con sus ilusiones y su fe, que al fin ellos no sienten la oleada que va sepultando sus costumbres primitivas, no dándoles tiempo para preocuparse de ellas con exceso. Dejemos al pobre Nina adornarse puerilmente cada año, soñando quizá que es un rey desterrado dentro de su tierra, encima de su trono, apenas vislumbrado en su ignorancia unas cuantas horas. Allí está para perdonarlos aquella hermosa creación del Niño Alcalde, que no puede mirarse sin sentir conmovido el corazón por reminiscencias tristes de un pasado sombrío, y lleno a la vez de martirios y abnegaciones sin límite. Sí, él es todo, es el detalle poético de la prosaica fiesta, y se sobrepone al conjunto grosero como una música tierna encima de un desordenado y confuso griterío, como una flor solitaria sobre la selva desvestida por el incendio, como un rayo de luz en medio de una multitud de esqueletos que danzan con sus muecas horribles.

Impresión indecible produce aquella procesión sin sacerdotes y sin himnos sagrados, sin incienso y sin vestiduras relucientes; diríase que es un pueblo maldito que marcha al destierro, llevando sus dioses tutelares al rumor de los cantos dolientes de la despedida, a buscar en climas remotos una tierra hospitalaria y una roca donde reconstruir los altares. Sí, dejémoslos gozar de su sueño fugitivo y al pobre Inca esperar la muerte envuelto en el raído manto de su grandeza sepultada. Los años corren veloces, y ya la llama que va a quemar sus andrajosos adornos se cierne, sobre sus cabezas.

• La estructura del ciclo ritual agrícola

El siguiente texto es un fragmento de un ensayo elaborado por antropólogos de la Universidad Católica Boliviana San Pablo, de La Paz, Bolivia, referido al mundo aymara. Aquí se advierte la correspondencia entre el ciclo ritual y el calendario agrícola, entre otras similitudes con lo que acontece en el NOA.

Tenemos que observar que la movilidad de los ritos que vamos a describir es muy relativa, justamente porque acompañan actividades cuya realización está determinada por el ciclo climatológico anual. Este ciclo y las correspondientes actividades agrícolas han determinado el “calendario ceremonial” de los aymaras que, aunque tenga ceremonias de fecha variable, como el calendario ceremonial cristiano, efectivamente existe y, además, según nuestro parecer, tiene una estructura muy clara.

La base de esta estructura está formada por las tres estaciones que caracterizan el tiempo en el altiplano: época seca, época de lluvias y época fría. A cada una de estas estaciones corresponden determinadas actividades y momentos del ciclo agrícola anual: la siembra, el crecimiento de los cultivos y, de parte del hombre, los esfuerzos para proteger las plantas que están desarrollándose, y la cosecha. Dentro de este ciclo anual hay dos momentos cruciales: el paso de la época seca a la época de lluvias y el paso de esta última a la época fría. Los llamamos momentos cruciales porque el normal desarrollo de los cultivos, que debe garantizar la obtención de una buena cosecha, depende del momento en que empiezan a caer las lluvias, y del momento en que cesan las precipitaciones.

Ahora bien, el ciclo ritual anual tiene exactamente la misma estructura que el climatológico y el agrícola. A la época seca y la época de la siembra, corresponden los ritos de agosto, que marcan el comienzo del nuevo año agrícola, y los ritos de la siembra. A la época de lluvias corresponden todos los ritos que guardan relación con la protección de los cultivos y con el crecimiento normal de los mismos: los ritos de fines de noviembre, los ritos de la lluvia, los ritos para combatir las granizadas, las heladas y las lluvias excesivas, y los ritos de la primera pre-cosecha de comienzos de febrero. Y a la época fría, que es la época de la cosecha, corresponden los distintos ritos relacionados con la cosecha: los ritos de comienzo de la cosecha, del almacenamiento de los

productos, del festejo de la nueva producción, y de la preparación del *chuño*. Finalmente, este ciclo ritual tiene también sus dos momentos cruciales, que corresponden a los dos momentos cruciales del ciclo climatológico: la celebración de los difuntos a comienzos de noviembre y la celebración de la pre-cosecha, de la fiesta de *Anata* (febrero-marzo), celebraciones que, como observaremos cuando analicemos la fiesta de *Anata*, presentan, a su vez, una estructura paralela.

Podemos visualizar esta estructura con el siguiente esquema:

CICLO CLIMATOLÓGICO	época seca	paso	época de lluvias	paso	época fría
CICLO AGRÍCOLA	siembra		crecimiento		cosecha
CICLO RITUAL	ritos de agosto ritos de la siembra	celebración de los difuntos	ritos de fines de noviembre ritos de la lluvia ritos de protección ritos de la pre-cosecha	Anata ritos de la roturación	ritos de cosecha fiestas patronales

La estructura de los ritos

Aunque haya un gran número de ocasiones en que los aymaras ejecutan sus ritos y aunque se conozcan amplias posibilidades de improvisación, particularmente en cuanto a la composición de las ofrendas, podemos señalar una estructura básica que subyace, de una manera u otra, prácticamente a todos los ritos. Esta estructura es, por decirlo así, una proyección en el mundo religioso del comportamiento social que encontramos en uno de los fenómenos culturales más característicos de los Andes: el de la solicitud y de la prestación

de ayuda, o sea, el fenómeno de la colaboración mutua que se realiza en base al principio de la reciprocidad. Demos un ejemplo sencillo. Cuando un campesino quiere la cooperación de uno o varios miembros de su comunidad para la realización de alguna labor agrícola o de alguna obra, por ejemplo, la construcción de una casa, se acerca a la casa de la persona cuya colaboración quiere solicitar y pide permiso de entrar sacándose el sombrero, manifestación de su respeto por la persona en cuya casa está entrando. Con algunas palabras, se disculpa por venir a molestar y presenta a continuación su solicitud de ayuda para el trabajo que quiere realizar. Subraya esta solicitud ofreciendo al dueño de casa algún presente sencillo, habitualmente algunos productos agrícolas. En caso de que un campesino busque la colaboración de muchos compañeros, por ejemplo, para hacer en un solo día su cosecha de papas o para el techado de su nueva vivienda, va de casa en casa con un jarro de alcohol y un vasito: después de haber explicado el motivo de su visita, ofrece una copita de alcohol. Si el dueño de casa o la persona a quien se ha dirigido el solicitante acepta el presente o el vasito de alcohol, generalmente de forma silenciosa, significa que se compromete a colaborar. Una vez hecho el trato, se sientan, conversan y mascan coca. Finalmente, se despiden, reiterándose de un lado la solicitud y, de otro, la promesa de colaboración y ayuda.

Una estructura idéntica encontramos en los ritos. Con las fuerzas de la naturaleza y los seres sobrenaturales se trata como con los humanos cada vez que se necesita su colaboración y ayuda. Para entrar en contacto con ellos, hay que pedirles permiso, *lisinsha* (licencia), como dicen los mismos campesinos, y al hacer esto hay que mostrarles el debido respeto, sacándose el sombrero y adoptando una postura de reverencia. Antes de pedirles cualquier cooperación, se debe ofrecer disculpas, porque la presentación de una solicitud puede molestarles o causar su indignación. Luego se formula la solicitud en una sencilla oración improvisada, seguida muchas veces por la recitación de algunas oraciones cristianas. La parte central del rito consiste en el ofrecimiento de dones, del *kariñu* (cariño), como dicen los aymaras: alcohol y una ofrenda compuesta, llamada *misa*, cuyos ingredientes deben ser del especial agrado de aquellos a quienes uno se dirige. Al quemar o enterrar esta ofrenda, el campesino espera que los destinatarios la consuman y accedan a atender a la solicitud. En caso de quema de la ofrenda, se observa atentamente la forma en que se consume

a sí misma, para así poder discernir si efectivamente la han aceptado o no.

Luego, los participantes en el rito se sientan a masticar coca y, a menudo, a comer y beber. Este acto es considerado como una comunicación tanto entre ellos, como entre ellos y los destinatarios del rito.

Finalmente, se despiden formulando nuevamente una oración y con las palabras estereotipadas: *suma hurakipan*: “¡Que sea buena hora!”.

La roturación

Cuando el campesino empieza un nuevo ciclo rotativo de cultivos en un terreno que ha descansado durante varios años, ejecuta ritos especiales antes de realizar la roturación. Esta actividad agrícola se efectúa generalmente a finales del mes de febrero o a comienzos de marzo, o sea, al final de la época de las lluvias.

Llegando a su chacra con su arado y sus bueyes, el campesino se saca el sombrero, hace la señal de la cruz, levanta la vista al cielo y pronuncia, en voz baja o sin hacerse escuchar, alguna oración. Luego saca la botellita con alcohol que ha traído y asperja el campo que va a roturar y también a los bueyes que van a tirar del arado, “para que vayan a arar sin demasiada molestia”. Con frecuencia se hacen también sahumeros para eliminar a los malos espíritus y a las fuerzas malignas que puedan perjudicar la labor que empieza a desarrollarse. La misma función tiene la quema de ciertos arbustos que se encuentran en la cercanía de las chacras. Los arbustos en cuestión nunca son usados como fertilizantes; más bien, el ahuyentamiento de los malos espíritus, por medio de humo, es una práctica bastante normal en los ritos. A continuación se presenta una ofrenda compuesta de copala, coca, vino, alcohol, etcétera. Esta ofrenda es quemada en un pequeño fogón que se ha preparado poco antes, o enterrada en la chacra que se va a disponer en barbecho.

Aunque con menos frecuencia que antes, en varias zonas se hacen todavía hoy sacrificios de sangre de llama u oveja, a veces también de conejos, llamados *wilancha* (de *wila*, sangre). En este caso, se asperjan las chacras y los bueyes con la sangre de los animales sacrificados. Una vez realizada la ofrenda, los participantes en el rito se sientan a masticar coca. Las hojas masticadas son tomadas de la boca y depositadas en un agujero que se hace en la tierra, como ofrecimiento a la Pachamama, la Madre Tierra.

Finalmente, son adornados los bueyes: “Atan pequeñas banderas a los cuernos de los bueyes y colocan un espejo o medialuna de plata o un tejido rojo con una franja trenzada sobre la frente del animal, añadiendo, a veces, dinero”. Este adorno se llama *paracha* (de para, frente). También se ha observado que se sujetan pequeños saquitos con *jiwq'i q'uwa* (menta silvestre) debajo de las patas de estos animales de tiro, para purificarlos, “para que no manchen la tierra”. Ninguno de los aymaras a quienes he preguntado sobre esta observación ha conocido esta costumbre: como muchas otras, debe ser una costumbre local.

Los destinatarios de los ritos de roturación son, en primer lugar, la Pachamama y los *achachilas*, los grandes protectores del territorio aymara, pero también los espíritus locales y los Uywiris, protectores especiales del hogar, del ganado y de las chacras de una familia. En sentido contrario, son también destinatarios de estos ritos los malos espíritus, a quienes hay que ahuyentar y alejar, pero también satisfacer, porque son parte de la tierra. A su manera, estos también tienen que prestar su colaboración: hay que atenderles bien, para que no ocurra nada negativo durante el ciclo agrícola que se inicia. Así, los campesinos ejecutan estos sencillos ritos para ponerse en contacto con todas las fuerzas de la naturaleza de las que esperan ayuda para conseguir un resultado positivo de sus labores agrícolas y, de manera especial, con la Pachamama, reconociendo que su presencia sacraliza la tierra y que el hombre no tiene derecho de profanarla. También está presente la idea de que el hombre que empieza a remover la tierra, perturba su tranquilidad. Por eso, dirigiéndose a la Pachamama en la oración preliminar, le pide permiso para empezar su labor agrícola.

Los ritos del mes de agosto. Ritos a nivel de familia

En primer lugar, se realizan sencillos ritos a nivel de familia. La mayoría de las veces estos se ejecutan en uno de los primeros días del mes, comúnmente considerados como “aciagos”, pero también después y durante todo el mes. El lugar donde se hacen los ritos puede ser el patio de la casa campesina o un lugar llamado “virgen”, que se encuentre en la cercanía de la comunidad y que ya en el pasado ha sido determinado como lugar sagrado, probablemente por su carácter extraño. En esta oportunidad no se realizan ritos en las chacras porque la cosecha ya está recogida y las chacras están vacías.

A menudo se empieza con una *ch'alla*, una libación, de los productos obtenidos en la cosecha que poco antes se ha concluido. Las mejores papas, ocas, etcétera, son escogidas y colocadas sobre un tejido multicolor, un *awayu*, y uno o varios de los miembros de la familia desparraman alguna bebida alcohólica sobre estos productos, que en este caso reciben nombres rituales.

Luego se preparan pequeñas ofrendas que son colocadas sobre una piedra que con tal propósito se ha puesto en el patio o, en caso de que se haga la ceremonia en un lugar sagrado fuera de la comunidad, sobre la tierra. La composición de las ofrendas en cuanto a sus múltiples ingredientes difiere de comunidad a comunidad y de zona a zona; por eso es sumamente difícil, por no decir imposible, dar una descripción general de las ofrendas que se preparan en la religión aymara. Los destinatarios de los ritos de agosto son nuevamente la Pachamama y los *achachilas*. Como veremos en detalle más adelante, ha habido un proceso de asociación entre la Pachamama y la Virgen María, que justamente en el mes de agosto recibe mucha veneración de parte de los campesinos en algunos lugares, como por ejemplo en Copacabana.

En cuanto a los objetivos de los actos rituales que hemos descrito, podemos señalar lo siguiente: la *ch'alla* (libación) de los productos quiere expresar el deseo y la voluntad de dar gracias, principalmente a la Pachamama, por la cosecha del año. Los demás ritos tienen incuestionablemente una doble finalidad: una inmediata y otra relativamente remota. La finalidad inmediata es satisfacer a las fuerzas de la naturaleza que, según la convicción de los aymaras, se encuentran en este mes en estado de inquietud, de intranquilidad, pasando hambre y sed. Un campesino aymara de Carangas (Oruro) me confió: “En agosto todo está sediento. Es el único mes en el que realmente hay que dar, hay que llenar”. Alimentar y satisfacer a la Pachamama y a los Achachilas: el cumplimiento de esta finalidad no solo se desprende de los testimonios directos sino también de los ingredientes de las ofrendas. En las ofrendas de agosto siempre se encuentran en abundancia dones alimenticios. Con estos dones el campesino busca tranquilizar a los espíritus inquietos y, de este modo, y he aquí la finalidad remota, asegurar su colaboración para las actividades del nuevo ciclo agrícola. En este mes de agosto hay que “atraer a la suerte”: “La suerte que trata de alcanzar el campesino es la abundancia en la producción agrícola y el bienestar familiar, traducido en la posesión de bienes materiales”.

No podemos dejar de mencionar que la satisfacción de las fuerzas de la naturaleza tiene siempre un trasfondo psicológico. El estado de ánimo del campesino del altiplano se caracteriza por la constante presencia de una fuerte preocupación por su subsistencia. Esta preocupación puede generar sentimientos de ansiedad o de esperanza. Las observaciones que hace el campesino en el mes de agosto y los actos rituales que realiza, determinan, en buena medida, la dirección que tomará su preocupación.

BIBLIOGRAFÍA

- Moreno Cha, Ercilla, *Semana Santa en Yavi*, separata de Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología N° 7, Ministerio de Cultura y Educación Subsecretaría de Cultura, Buenos Aires, 1968-1971.
- Kulemeyer, Renata I., “Correlación entre una experiencia de teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi”, en *Ciencia y Cultura*, N°15-16 de agosto de 2005, Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia.
- Gómez Pellón, Eloy, *Las mascaradas de invierno en Asturias*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.
- Amara*, revista de testimonios de historia y tradición oral de la Quebrada de Humahuaca, Año 2, N°2, febrero 2003.
- González, Joaquín V., *Mis montañas*, en Obras completas, V. XVII, Universidad de la Plata, 1936.

La construcción del fenómeno celebratorio

capítulo 4

Transformación y permanencia

Con la celebración popular se inicia un tiempo excepcional que se desarrolla en un espacio determinado y en clave simbólica. Ya se ha dicho que las fiestas populares son expresiones comunitarias que constituyen identidad, acontecimientos aglutinantes que, a partir de la vigencia de una serie de prácticas, encauzan antiguas creencias, valores y actitudes, además de renovar los lazos que unen a la comunidad participante. Sin duda, en razón de sus devenires históricos y sociales, en el Noroeste argentino se encuentra la reserva simbólica de mayor riqueza del país, el capital mítico más vivo. En esto, la proximidad con la frontera boliviana es de orden crucial, ya que este país constituye un inevitable foco de irradiación de pautas culturales de muy antiguo origen: allí se conservan y recrean incesantemente modelos de organización y comportamiento comunitario, rasgos que, con sus variantes regionales, se observan en las ferias y mercados de las provincias del NOA, en el modo de comer y vestir de su población rural, principalmente, también en el modo de expresar su voluntad de fiesta y su peculiar modalidad de reverenciar sus creencias. Aunque se podría afirmar en un sentido más amplio, que la región del NOA es tributaria de la herencia cultural de los pueblos originarios de los Andes Centrales en su conjunto, incluyendo a Perú y Ecuador, también de su creatividad a la hora de reelaborar los elementos recibidos en tiempos de la Conquista.

Como todos los hechos vivos, las celebraciones populares observan rasgos constitutivos relativamente permanentes y otros en proceso de transformación por efecto de la interacción de diferentes factores. Las nuevas migraciones, la influencia de los medios de comunicación y el cine o la presencia del turismo en la región, son algunos de ellos. La Quebrada de Humahuaca, hace poco declarada patrimonio intangible de la humanidad por la UNESCO, constituye desde hace años un circuito turístico que permanece activo casi todo el año. Sus pueblos –Tilcara, Purmamarca, Humahuaca– recibieron gran cantidad de migrantes internos, habitantes provenientes de

ciudades de la zona o de otras partes del país. Si estos son de origen popular, colaboran en la radicación definitiva de otras músicas en las fiestas, como el cuarteto y la cumbia, géneros que también se imponen desde la radio y la televisión. Si los nuevos vecinos son artistas o intelectuales, sus gustos personales propician la introducción de un diseño arquitectónico diferente al local, de otros modos de interpretar las danzas folklóricas o de ejecutar los ritmos populares propios de la zona, lo cual se aprecia en ciertos bares y peñas. El cine instala en el gusto popular personajes diferentes a los tradicionales en las vestimentas de las murgas de Carnaval, algo que desde hace años se observa también en Bolivia, donde *cowboys* y superhéroes de pantalla vienen inspirando nuevas máscaras para los Carnavales.

En el campo de las fiestas populares, cada uno de estos factores adiciona un elemento de transformación en el modo en que se presenta la celebración. Tal vez sean los Carnavales y la corpachada, ritual de agradecimiento a la Pachamama por el cual se “da de comer a la tierra”, las situaciones festivas que más se exponen a la expectación de personas ajenas a la comunidad celebrante. Las autoridades provinciales de algunos pueblos de Salta y Jujuy, junto con algún representante de las comunidades originarias (a veces carente de tino o sensibilidad) organizan en las plazas vistosas ceremonias y desfiles. La festividad, en esos casos, se vuelve espacio turístico y también campo propicio para el apoyo de proyectos políticos. Tales expresiones populares son objeto de cobertura por parte del periodismo o la televisión, local o nacional. Recientemente, en ocasión de la llegada del Carnaval, en Salvador Mazza, ubicada en el norte de Salta, se manifestó la voluntad de amalgamar la “fiesta de la cosecha” de origen aborígen, pero no de tradición andina, con el festejo de Carnaval con caporales (danzantes de tradición boliviana muy populares en Salta y Jujuy), dado el carácter fronterizo de esta población. El objetivo no es otro que incrementar el turismo:

Desde la Municipalidad se informó que la organización apunta a estimular y realzar el arte típico, la creatividad y la alegría que caracterizan a esta fiesta en todo el norte argentino –se lee en una edición de *El tribuno de Salta*, de febrero de 2005– donde hermanos por cientos de años de tradición, argentinos, bolivianos y aborígenes deleitan al visitante con sus bailes típicos, como el pim pim, los caporales y la algarabía de las murgas autóctonas, conformadas por disfraces y mascarones.

No obstante, la modalidad de organización de algunas ceremonias despiertan dudas en relación al fruto de tan buenas intenciones, como se vio en el pueblo salteño de Chicoana, también en los Carnavales de 2005, durante la corpachada celebrada en la plaza principal a modo de desentierro o comienzo de la festividad carnavalera.

En los términos en que transcurrió, la ceremonia parecía un ejemplo de lo que el antropólogo Bonfill Batalla llama “cultura enajenada”: los elementos culturales propios de una sociedad son administrados a discreción por parte de grupos ajenos a ella, los cuales suelen tomar decisiones inadecuadas. Porque hay una gran diferencia entre el rito cumplido entre vecinos y aquel que se entroniza a la vista de cámaras y forasteros. En este caso, los gestos se vuelven ampulosos y las palabras de los oficiantes parecen salidas de algún templo de las religiones televisivas. Sin duda, el deseo de convertir a una festividad en un factor de atracción para los visitantes pervierte el carácter de algunos de los ritos que incluye. Ocurre lo mismo que con las artesanías regionales: la necesidad de volver al objeto más vistoso redundante en la utilización de materiales no tradicionales (fibras plásticas o tinturas industriales) los que, además, abaratan el producto porque aceleran su fabricación. Artesanías y celebraciones, finalmente, se adocenizan y así, sus colores y texturas (simbólicas, en el caso de las festividades) pierden sus características originales.

En 2004, la 8ª Fiesta Nacional de la Pachamama celebrada en San Antonio de los Cobres, Salta, reunió a celebrantes de tres naciones originarias para que los espectadores extranjeros llegados al lugar en el costosísimo Tren a las Nubes se llevaran un recuerdo de las prácticas tradicionales locales. El acto, organizado por la Secretaría de Turismo, con el apoyo de la Asociación Argentina de la Prensa Turística Especializada, mereció el siguiente comentario periodístico:

En una ceremonia cargada de energía y buenas ondas y que fue oficiada por tres representantes de las culturas andinas –un kolla, un aymara y un diaguita calchaquí– se realizó el sábado anterior, en San Antonio de los Cobres, la octava edición de la Fiesta Nacional de la Pachamama (la madre tierra) en la que se imploró por un año de frutos para todos los habitantes de la tierra, igualdad entre los hombres y se gritaron en tres idiomas (kechua, aymara y castellano), las palabras sagradas de esta tradicional celebración, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos cordilleranos: kusilla, kusilla, kusilla... hallalla...

hallalla... alegría... alegría... El acto, acompañado en forma permanente por un conjunto de música andina, fue presenciado por la totalidad de los habitantes de esta localidad situada a 3.800 metros de altura sobre el nivel del mar y cientos de visitantes de América, Europa y Asia, que arribaron en el Tren a las Nubes y en decenas de vehículos –particulares y de alquiler– llegados para presenciar esta festividad, que año a año se va transformando en un hito dentro de los circuitos etnoturísticos de la República Argentina.

La banalización cultural que se alienta con estos emprendimientos turísticos que intentan dinamizar la relación entre el pueblo y sus tradiciones es uno de los efectos más previsibles. El asombro que exponen los visitantes frente a lo exótico atiza en los lugareños el deseo de “exhibirse” junto a sus costumbres ancestrales y celebraciones específicas. Amén de percatarse algunos de que se puede obtener junto al acto algún beneficio económico. Por su configuración geoambiental, a lo largo del tiempo la Puna ha conservado sus rasgos culturales con menores signos de modificación que en otras regiones del Noroeste. Por el contrario, en los valles intermedios, por las facilidades de tránsito que ofrecen sus rutas, suelen ingresar constantes propuestas de cambio. Es por esto que, los pueblos de la Quebrada de Humahuaca y los del Valle Calchaquí están más expuestos a la erosión cultural que implica el turismo, lo cual influye en la dinámica de las fiestas.

Contenida en *Imaginario del diablo*, de Ricardo Santillán Güemes, la descripción que realiza el autor de la fiesta de Santa Rosa, patrona del pueblo salteño de Tastil, da cuenta de la heterogeneidad que caracteriza a toda celebración contemporánea, marcada por la confluencia de una variedad de personajes que corporizan “tendencias culturales de distinto origen y significación”. Observada el 30 de octubre de 1975, la festividad patronal se realizó entre unas 200 personas, cerca de las ruinas de una antigua población aborígen ubicada sobre las colinas que bordean el arroyo Tastil, a 3.200 metros sobre el nivel del mar. Esos restos arqueológicos estaban en ese tiempo bajo la custodia de don José Pedro Salazar, hombre muy respetado en función de sus conocimientos acerca de petroglifos y antigales –cementorios aborígenes– singularizado entre los lugareños por haber sido “tocado por un rayo” lo cual, según la creencia popular, otorga ciertos dones o poderes especiales, sobre todo vinculados a lo atmosférico. Junto a él, estaban el sacerdote que ofició la misa,

Bonita Flor, paisana coplera y bailarina, antropólogos y estudiantes, cineastas suecos y algunos turistas, algunos de ellos llegados de la capital de la provincia.

Si hilamos fino –escribe Santillán Güemes– se puede apreciar que ese 30 de agosto de 1975 interactuaban en un mismo espacio cultural José Pedro Salazar, Bonita Flor y todos los tastileños, el representante oficial de la Iglesia Católica, las maestras encargadas de transmitir determinadas pautas de la historia argentina y su visión del *progreso*, los suecos con sus tremendas filmadoras registrando el fenómeno, los antropólogos y filósofos pretendiendo comprender algo de algo, los estudiantes, los folklorólogos, los turistas ávidos de extracotidianidad, los baguales *urbanizados*, representantes de una de las facetas de *lo criollo*. Conjuntamente operaban distintos *referentes* simbólicos que, según los casos, unían o separaban a todos los presentes: Santa Rosa de Lima, los demás santos católicos llevados en misachicos a *energetizarse* pasando la noche en la capilla, la Pachamama, el infierno, la Salamanca, los rituales cristianos (misa, bautismo, casamiento), la procesión como *performance* ritual, las danzas indígenas (los suris), la adivinación con hojas de coca, la baguala, el baile, la presencia callada de la ciudadela prehispánica con sus vasijas y sus muertos, los petroglifos dando cuenta de otros suris y antiguos *pachakutys*. Pero, además, el partido de fútbol en el cual uno de los equipos lucía la camiseta de la selección nacional y los camiones, los grabadores y otros objetos industrializados que, como en un momento dijo Bonita Flor, “la tierra, por ahora, no da.

Antes de iniciar su descripción, Santillán Güemes había afirmado:

De por sí todo choque cultural produce encuentros y desencuentros. Avances y retrocesos. Acciones y actitudes más o menos bélicas y/o pacíficas que siempre, quiérase o no, encierran distintos niveles de conflictividad por el mero hecho de que la colisión se da entre distintas formas de percibir, sentir, valorar, pensar, organizar (construir), controlar, significar y reproducir *lo real*.

Los actos preliminares

Entrar en una frecuencia extracotidiana implica ingresar en el tiempo preparatorio de la festividad: en los poblados se templan las cajas para el Carnaval y se elige la copla representativa del año en curso, aprontan sus máscaras los diablos de las comparsas repintándolas o cambiando algún ornamento, recomponen los cascabeles de sus botas los danzantes del caporal,

reemplazan las plumas de sus tocados los *samilantes*, se fabrican los coloridos pompones de lana para enflorar la hacienda y la ropa de los asistentes a las señaladas. Se fabrican las miniaturas para la feria de Santa Anita en julio, se cocinan las ofrendas para las mesas de almas, a fines de octubre, se aprontan la chicha y las *tijtinchas* para cualquiera de las fiestas patronales.

Todos los espectáculos populares se aprecian de otro modo en caso de tomar contacto con sus preparativos: en todo aquello que usualmente se oculta a la vista del público existe un concentrado del sortilegio que rodea a las artes performativas en general. Porque la convicción que moviliza al actor y al bailarín cuando realiza su acto llega precedido por una serie de acciones ligadas a su aspecto, a la composición de un cuerpo ficticio en un espacio también transformado por obra de la voluntad de celebración. Por esto, tanto Adolfo Colombres como Ticio Escobar consideran que la fiesta popular incita a una comunidad a poner en juego todos los artificios que tiene a mano con la idea de conseguir un efecto de belleza. Porque en un tiempo signado por la escenificación y la transformación poética se tiende hacia el “esplendor de las formas”. Entonces, el individuo que ejecuta acciones simbólicas transforma su cuerpo cotidiano en el cuerpo del celebrante, en tanto otros se visten de fiesta y con él, las calles, las casas y los lugares de culto.

Instituir un tiempo simbólico con el objeto de desplegar los diversos segmentos de una festividad implica la construcción de un espacio también de características simbólicas. Puede establecerse, incluso, una diferencia entre un tiempo de culto que transcurre en un espacio dado –oratorio o templo– en el que se toma contacto con lo sagrado de un modo individual y un tiempo de celebración en el que se manifiesta colectivamente la fe, tanto en espacios cerrados como a cielo abierto. Aparte están los aspectos profanos de la celebración: comidas colectivas, bailes, juegos, cantos y coplas. Ese tiempo de manifestación conjunta de la fe es el que comienza, en una fiesta patronal, nueve días antes de la fecha prevista, momento en que se comienza el rezo de la novena, en la iglesia o en el oratorio de una imagen particular. Continúa el día de la víspera y el mismo día de la festividad.

En cuanto a la organización espacial de una celebración, esta suele repetirse del mismo modo año a año, en tanto hay sitios –aparte de la iglesia o el santuario privado que contiene una imagen a la que se le atribuye un especial

poder– que la tradición ha determinado su importancia: el centro o la punta de un corral, el descampado que suele extenderse al costado de la iglesia, la gran cruz instalada en lo alto de un cerro cercano a un pueblo, un ojo de agua o vertiente, una apacheta erigida en un abra o cerro, son todos sitios sagrados como lo fueron los huancas incaicos, centro de celebraciones. O de pactos secretos, como aún en la actualidad lo son las salamancas, en la Rioja o Santiago del Estero.

La formalización espacial de una celebración incluye los circuitos de circunvalación que describen las procesiones. Así, los pobladores y visitantes se reúnen para recorrer las calles de un pueblo junto a sus fuerzas vivas y vecinos más conspicuos, circundando la plaza principal, deteniéndose frente al cementerio, la escuela y la salita de primeros auxilios. Las procesiones familiares, en cambio, refuerzan el perímetro de la casa y el corral. Otras veces, los trayectos de las imágenes trazan circuitos más amplios, incluyendo en esas áreas de protección a varios pueblos distantes unos de otros. En Antinaco, La Rioja, cada 24 de setiembre se festeja a la Virgen de las Mercedes mediante una procesión que dura varios días y cubre grandes distancias. Durante el trayecto, los promesantes suelen llevar la urna conteniendo la imagen sobre su cabeza.

En estas recorridas –escribe C. Villafañe al respecto– (las procesiones) atraviesan lugares verdaderamente inhóspitos, barridos con frecuencia por el Zonda que borra todos los caminos y forma errantes bancos de arena. Siguen paso a paso, bajando la cabeza para protegerse la cara, entre remolinos de tierra y arena.

A medida que la caravana avanza, alguien se adelanta para avisar al próximo pueblo que está por llegar la antigua imagen de la Virgen. Así, los vecinos se adelantan algunos kilómetros para concretar la *topada*, acto de recibimiento de la procesión y encuentro con la Virgen en el camino. Alguno de los vecinos arregla una habitación de su casa para que pernocte la imagen y recibir a todos los que deseen encenderle velas y rezarle el rosario esa noche.

Es sabido que la teatralidad no se genera exclusivamente en las salas de teatro. En relación al tema, Peter Brook escribió: “No siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes”. En su opinión, el teatro que se produce fuera del edificio teatral,

aquel que tiene a su público de pie, a sus espectadores casi incorporados a la representación es el que llama “teatro toscó”. Lo define a partir de la ausencia de un estilo homogéneo, a la falta de sutileza y porque asume sin proponérselo un papel socialmente liberador.

Es, además, el teatro que ha inspirado todos los intentos de revitalización de la escena contemporánea. Meyerhold, Brecht, Cocteau, Artaud, Jarry y Barba se han sentido atraídos por formas populares de la teatralidad:

Siempre es el teatro popular el que salva a una época –sostiene Brook– a través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece de pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores...

En cambio, es posible vincular a los segmentos religiosos de las festividades –ya correspondan a la tradición prehispánica o a la católica– a lo que Brook llama “teatro sagrado”: la teatralidad que busca evidenciar lo invisible, encarnar la sacralidad en objetos –imágenes, velas u ofrendas– en danzas y otros actos de carácter comunitario. Una festividad del NOA constituye, muchas veces, una alianza entre este teatro de lo sagrado y aquel teatro centrado en torno a lo profano, en función de alternarse la exageración, la intención crítica y la risa con la unción del canto y la danza que se ofrece como homenaje a lo que escapa a las reglas de lo visible. En el altiplano boliviano, entre los aymara, se celebra en febrero la fiesta de Anata (véase Apéndice) y esta celebración es un claro ejemplo de las relaciones existentes entre lo visible y sus invisibles referentes simbólicos.

Para los aymara, el ciclo vital se ordena a través de lo que muere y lo que permanece en vida. Y la continuidad de los días está asegurada a partir de la asunción del trabajo que a cada uno corresponde. El compromiso de los muertos consiste en asegurar la germinación bajo tierra, en tanto que a los vivos compete el cuidado de las plantas apenas estas asoman. Es por esta razón que la palabra *mallki* (que significa “ancestro”, tanto en quechua como en aymara) también significa “germen vegetal”. La fiesta de Anata marca el paso de la estación de lluvias a la estación fría y seca, y simboliza el momento en el que

los muertos –que habían acompañado a los vivos durante la germinación– retornan a su mundo. Por eso la anata y el charango, instrumentos alegres del Carnaval, reemplazan la música triste del pinkillo. La fiesta de Anata es ambigua como el mismo tiempo que representa; se celebra a los antepasados pero también se festeja el reverdecimiento de la vegetación, se marca el ganado nuevo en las señaladas y se oficializan compromisos amorosos. Se despide a los muertos en tanto que los vivos encaran nuevos proyectos.

Elementos presentes en las celebraciones populares del NOA

El siguiente cuadro alude a las necesidades básicas que es necesario cubrir en las diversas celebraciones, vinculadas a la formalización del espacio, la música y el canto, los objetos simbólicos, las ofrendas, los personajes festivos, la comida y la bebida. Más abajo, cada uno de los elementos mencionados se encuentra inscripto en el contexto celebratorio donde aparece.

1) elementos escenográficos ceremoniales	arcos, cargamentos, Monte Calvario ermitas, luminarias, pesebres
2) objetos de culto	misachicos, cruces y novenas
3) instrumentos festivos	siku, erke o corneta, caja, anata
4) cantos festivos	canto con caja
5) accesorios ceremoniales	fanales de Semana Santa, hilo zurdo, objetos en miniatura, lana chimpeada, lana cunti, miniaturas, ofrendas de masa
6) accesorios festivos	talco o harina témpera albahaca

	petardos, serpentinas y papel picado
7) personajes procesionales y festivos	<i>samilantes</i> o plumudos, torito y caballitos, torito encuetillado, piadosas de Semana Santa, los <i>cachis</i> , las comparsas de Carnaval
8) comida festiva	la <i>tijtincha</i> y sus variantes
9) bebidas festivas y ceremoniales	ponche, ulpada, yerbio, saratoga, sucumbé, api chicha
10) ofrendas ceremoniales	coca, cigarrillos, chicha

1) Elementos escenográficos ceremoniales

- los arcos
- los cargamentos
- el Monte Calvario
- las ermitas
- las luminarias
- los pesebres

Los arcos

El día de un santo o una Virgen, los pasantes llevan la imagen a la casa donde se efectuará el festejo. Por las calles que conducen al lugar elegido, están apostados los arqueros: son personas que han *prometido* un arco y se encargan de sostenerlo para crearle un marco festivo al tránsito de la imagen por las calles. En la ornamentación de los arcos es donde suele expresarse la creatividad individual o grupal con mayor libertad. Están realizados en madera y tienen el alto de una persona. Van recubiertos con tela de aguayo (artesanal o industrial) donde se prenden cucharitas de plata. O van forrados con metros de tul abullonado con cintas. Esta práctica, vigente hacia 1880, está documentada:

“Los cofrades sostienen a modo de dosel un arco forrado de tules de color abullonados y entrecruzados por cintas de las cuales penden las reliquias”, se lee en *Mis montañas*, de Joaquín V. González, quien describe con paternal tolerancia (aunque guiado por un obstinado espíritu moralista) el regocijo callejero de los habitantes originarios de su La Rioja natal. Por su parte, Orestes Di Lullo describe los arcos en la celebración a San Esteban, en Sumamao, Santiago del Estero:

De un costado del rancho parte, en un trayecto variable, una avenida de arcos, contruidos por grandes ramas o árboles “pimpollones”, que se plantan de a dos, a unos 5 metros de distancia uno de otro e igual distancia de los siguientes, y cuyas cimas se unen mediante una cuerda, de la cual penden las masaguaguas, genéricamente llamadas *ichas*, que son roscas, muñequillos o animalitos de masa o queso. El número de arcos depende del número de promesantes, pues a cada uno de estos le toca erigir un arco.

También con la finalidad del homenaje, otros arcos se utilizan durante el topamiento de comadres, el jueves anterior al Carnaval, en Amaicha del Valle, Tucumán: ataviadas con ropas festivas y con coronas de flores alrededor del cuello, las mujeres avanzan debajo de los arcos ornamentados que sostienen sus amigos y familiares. A pedido de la coplera Kika Ávalos —quien debía ir al encuentro de su comadre, en febrero de 2005—, su vecina fue al terreno del fondo con un machete afilado. Cortó de cuajo tres cañas de las más largas y las llevó a la casa junto a una brazada de hojas de sauce. Encimando las cañas y amarrándolas con hilo sisal, así fue armado el arco. Se revistió luego con las hojas verdes y sobre ellas se ataron flores de papel crepe de colores, más algunos gladiolos frescos. Ramitos de vainas de algarrobo y uvas blancas, tunas y membrillos, ramas de menta y ruda macho, rosquitas dulces y un quesito de cabra, todo esto colgaba del arco, convertido en símbolo de la prosperidad y la abundancia.

Los cargamentos

Son autos o camionetas adornados, utilizados para abrir las procesiones de las fiestas religiosas. Se trata de una costumbre boliviana que han adoptado los sectores populares urbanos, especialmente en la provincia de Jujuy. El vehículo —que se desplaza a paso de hombre— se tapiza de aguayos, telas

coloridas de confección o realizadas en telares, siempre con motivos autóctonos, que se usan para el acarreo de niños o bultos en la espalda. Sobre estas mantas se cosen o atan diferentes objetos de plata antigua (bandejas, platos y cucharones procedentes de Bolivia) y todo adorno que los celebrantes consideren suntuoso, moderno o de calidad. Es muy común también que sean atadas al techo de los autos muñecas de plástico con amplios vestidos o bien animales de peluche. El sentido del cargamento, que consiste en una ofrenda simbólica al santo o Virgen, implica a su vez un ferviente deseo de prosperidad por parte de los dueños de los objetos.

El Monte Calvario

Así se llama la representación del monte donde fue crucificado Jesús de Nazareth. Esta construcción se realiza para ser expuesta en las calles, a modo de estación para el Vía Crucis de la Semana Santa o, como se realiza en el interior de la iglesia de Yavi, para servir de epicentro durante el festejo de la Pascua de Resurrección. En este caso, se disponen en forma vertical tres troncos sobre la pared izquierda del templo y con ellos se construye la base de una urdimbre con tres gruesas cañas que se atan horizontalmente mediante cuerdas de lana, de las que se usan para maniar animales. A esa estructura que llega hasta el techo a dos aguas del templo, se atan finas cañas para completar la urdimbre que luego desaparece tras los grandes manojos de ramas de molle y una suerte de clavel anaranjado silvestre que popularmente llaman rosa amarilla. En su construcción, al menos seis hombres trabajan con seriedad y sin pausa la misma mañana del Viernes Santo. Es notorio que no están construyendo un corral o los cimientos de una casa, sino un andamiaje destinado a cumplir una función simbólica, el que será desmontado una vez cumplido el rito, pocas horas después. Apenas concluyen con el armado del Monte, los hombres se dan un apretón de manos y se arrodillan a rezar en voz alta frente a su obra. Sobre este friso vegetal se ubica una cruz de madera a la cual, mediante largos clavos de hierro, se fija la antigua imagen articulada de un Cristo lacerado. Frente al Monte Calvario, sobre una mesa cubierta con un mantel blanco, se ubican las imágenes de San Juan de Arimatea y María Magdalena.

Las ermitas

También para festejar la Pascua en los pueblos de la Quebrada de Humahuaca y sus cercanías, se decoran grandes paneles para representar alguna de las estaciones del Vía Crucis, trayecto simbólico de Cristo hacia el lugar donde fue sacrificado. Durante el año se *promesan* las ermitas que serán instaladas en las calles del pueblo durante la Semana Santa. Su confección es de carácter colectivo. Detalla el tilcareño Víctor Teodoro Cáceres, constructor de ermitas a instancias de su abuelo, Aniceto Chocobar:

Las ermitas son realizadas en forma secreta por 14 familias, a las que se agregan sus vecinos y amistades en equipos de hasta 15 personas, generalmente de noche, durante 4 ó 5 horas. Se construyen sobre un marco de madera de cardón o de pino y se coloca un lienzo sobre el que se realizará la obra. A partir de 1979, cuando se comenzó a cultivar en Tilcara la flor *estatis*, conocida como flor de papel, se las comenzó a utilizar junto a la flor *siempre viva* y diversas clases de semillas, piedras y minerales. Luego se recubre todo con barniz para darle brillo y garantizar su duración. El tamaño de las ermitas es de 2 x 1,5 a 2 x 3 y, a veces, más grandes aún.

Luego de realizarse el boceto y planificarse la clase de materiales que serán utilizados (flores y frutos secos de la zona, como granos de maíz, choloncas, girasol, quinua y quiwicha, granos de arroz, lentejas o café) se acuerda reunir los elementos para aplicarlos a la estructura bidimensional, combinados según color y textura. Aunque, últimamente, estos paneles escenográficos están siendo complementados con esculturas de bulto de gran tamaño, confeccionadas con materiales livianos. Para la pintura de las imágenes, en Mina Aguilar, por ejemplo, se aprovechan las diferentes tonalidades de la tierra del lugar. El origen de las ermitas se remonta a la construcción de los calvarios, hacia 1880, a instancias de los sacerdotes de la época. Se trataba de pequeñas construcciones tridimensionales (altares armados sobre cuatro palos, un techo y un panel de fondo que mostraba una imagen piadosa) custodiadas por dos personas, construidas sobre la base de materiales naturales.

Las luminarias

Son las fogatas que, frente a la iglesia en la víspera del festejo del santo o la Virgen, se encienden para acompañar una serenata o adoración. Para esto,

durante los días anteriores a la festividad, se trasladan brazadas de ramas de árboles de la zona. En la región de la Puna, es común recurrir al arbusto de la tola, por ser resinoso y aromático. Se sabe que todas las culturas utilizaron el fuego en situación ritual o de celebración, de modo que la costumbre sería practicada también en tiempos prehispánicos. Por su parte, los españoles trajeron consigo la costumbre de encender fogatas festivas debido a que, especialmente en la noche de San Juan, el ceremonial del fuego se extiende por toda Europa. Es sabido que el cristianismo asimiló muchos aspectos formales del judaísmo, así como tomó elementos de los cultos que hicieron simbiosis de religiones indoeuropeas y mediterráneas. En Asturias, por extensión se llama *foguera* a cualquiera de las manifestaciones públicas que se llevan a cabo en la víspera de la festividad. Si antiguamente las *sanjuaneras* eran las mujeres de pueblo que se ocupaban de buscar leña de casa en casa, en los campos, los *vaqueiros* preparaban una concienzuda mezcla vegetal que, por razones supersticiosas y aromáticas, reunía ramas de helecho, laurel bendecido, hinojo y sándalo. Hoy es el eucalipto el árbol privilegiado para encender los fuegos. El sahumar el aire proviene de la creencia de que perfumando el ambiente es posible ahuyentar enfermedades y hasta conjurar la amenaza del hambre.

Los pesebres

La representación del pesebre o nacimiento fue consolidándose como tradición en Italia, a lo largo del siglo XIV, pero se hizo francamente popular en la segunda mitad del siglo XV. En España, la costumbre se afianzó con la llegada de la orden de los franciscanos. En el NOA, la construcción de los pesebres navideños es una tradición antigua de puertas adentro que tiene el valor de unir a familiares y vecinos: como se concreta desde hace décadas, en la sala de una casa de amplias dimensiones, las montañas suelen moldearse sobre una arpillera pintada con engrudo hecho de cal y agua, y en ese paisaje con espejos por lagos y árboles de espinillos se ubican las figuras de yeso que representan a la sagrada familia, ángeles, pastores y animales. Rodean el conjunto floreros con claveles y siemprevivas. Antiguamente, en los pueblos de la Quebrada era común que la gente visitase el pesebre la tarde del 24 de diciembre, dejando una ofrenda: higos, sandías o uvas, algarrobas o miel de lechiguana. Según la tradición, los

pesebres dejan de ser visitados el 2 de enero para volver a estar abiertos el 5 a la noche, para el festejo de Reyes.

2) Objetos de culto

- los misachicos
- las cruces y novenas

Los misachicos

Muchas familias rurales guardan en sus casas un santito o pequeña Virgen a quien dedican sus rezos. Guardados en el interior de hornacinas decoradas, los santitos domésticos protegen la hacienda y los sembrados, la salud de los miembros de la familia. A veces se trata de antiguas imágenes provenientes del Alto Perú o de España, otras veces son santos o cristos tallados en madera de cardón por imagineros locales, estampas pintadas sobre lata o imágenes de estuco. Cuando en un pueblo cercano celebran su fiesta patronal, por lo común, un sacerdote llega desde una población mayor para oficiar misa. Para ese día, entonces, las familias bajan del cerro en procesión llevando al santito para que esté presente en la celebración y sea bendecido por el cura. El viaje entero se hace al son del bombo y el erke, con cánticos, banderas blancas y alguna bomba de estruendo que anuncia su paso. De tamaños muy variables, los misachicos son urnas de madera -por lo general pintadas con primorosos detalles florales- y puertas de vidrio que dejan ver a las imágenes que contienen en su interior. Los aditamentos de las imágenes encerradas en los misachicos pueden ser decorativos o simbólicos. Los hay pertenecientes al ambiente de la puna, como las ramas de molle que, por su perennidad, se relacionan con la Resurrección y por ese motivo se las usa en Semana Santa o el huso y la lana que acompañan a Santa Ana, patrona de las hilanderas. También son comunes las flores, pájaros o palmas de plástico o papel, los copos de algodón, peluche o lana sintética, los globos y guirnaldas de Navidad, las cintas y banderas argentinas, los billetes y las monedas.

Las cruces y novenas

Para el 8 de mayo, día de la Santa Cruz, se preparan cruces adornadas, que los novenantes portarán apretadas contra el pecho en las procesiones del

Viernes Santo del año próximo, ya sea en Yavi como en Santa Catalina, Jujuy. Se las realiza en madera, se las reviste con lana de llama y se las adorna con espejitos, cintas, flores naturales o plásticas, rosarios y medallas. Tienen por modelo a las hispánicas “cruces de Mayo”, también adornadas con flores y hasta con joyas, a despecho del escaso poder adquisitivo que tal vez tenga su dueño. En la puna jujeña, es habitual que en la cumbre de los techos a dos aguas y cubiertos de paja, se levante una pequeña cruz de madera.

En Yavi para el día de la Cruz –escribe Renata Kulemayer– se acostumbra adornar con coronas de flores de papel todas las cruces del pueblo. La señorita Constantina nos cuenta: “Y el día de la cruz es cuando se adornan esas crucecitas. A la entrada del pueblito hay una cruz grande y allá donde la escuelita nueva, hay otra. La gente de acá de Yavi adorna esa cruz. La cruz de allá es la del Barrio San José y ellos adornan esa cruz. Todo es en unión. También las crucecitas de las casas, cada familia adorna su crucecita. Por eso vemos qué lindas están todas las cruces, todas con flores”.

3) Instrumentos festivos

- el siku
- la caja
- el erke o corneta
- el erkencho
- la anata

El siku

Es un aerófono que consta de una o dos filas de cañas huecas cerradas en un extremo por el nudo natural que presenta la especie, por lo general, llegada de las yungas bolivianas. Aunque desde los años '90, se construyen sikus uniendo tubos de pvc. En Bolivia, este instrumento recibe el nombre de zampoña, al igual que en España, donde era antiguamente considerado el instrumento típico de los pastores de rebaños. En Jujuy se lo llama caña cuando se lo sopla en banda, y siku o zampoña cuando se lo toca solista. Únicamente si el instrumento consta de una sola fila de cañas se lo llama antara. Sikuri es el nombre que recibe el ejecutante. Una banda de sikuris está formada por un dirigente que marcha a la cabeza, dos tamboreros o redoblantes, un bombero, un platillero y los cañeros detrás. Se llaman sikuriadas las melodías ejecutadas en conjunto, utilizadas casi exclusivamente

con fines religiosos en fiestas patronales. Pero donde se produce la mayor concentración de bandas jujeñas es en Semana Santa, formando parte de la peregrinación al santuario de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, que baja a Tilcara el Miércoles Santo.

La caja

Se la llama *tinya*, en quechua, y *huancara*, en aymara. Es un tambor chato de dos membranas o parches de cuero armado sobre un marco de madera (algunos utilizan latas de uso comercial y parche plástico). Frecuentemente, una de las membranas es atravesada por una cuerda hecha de cola de caballo trenzada –la charlera– que aumenta la vibración del sonido a cada toque del palillo o guastana.

El erke o corneta

Es una especie de trompeta con embocadura lateral, de 3 a 5 metros de largo, construida por dos o tres trozos de caña, a veces reemplazada por caños de pvc o galvanizados. Se unen las partes con ataduras de lana o tripa de animal. En el extremo superior se ubica un pabellón acústico, en su origen un cuerno de vacuno. Hoy suele ser de hojalata. Antiguamente se lo tocaba solo en época de frío, hoy se lo sopla en todas las fiestas patronales, aun las de tiempo de lluvia.

El erkencho

Es una trompeta que consiste en un tubo de caña unido a un cuerno de vacuno. Se toca en los meses calurosos en Jujuy y Salta, desde el Día de Almas (1º de noviembre) al Miércoles de Ceniza.

La anata

También llamada tarca, la anata es una flauta de embocadura, construida en madera blanda, en forma facetada, con el extremo inferior abierto. Produce una octava y por presión de soplo, otra más aguda. Sus tocadores forman banda con bombo y redoblante, especialmente en época de Carnaval, porque es un instrumento de verano, al que se le atribuye el poder de regular las lluvias.

4) Cantos festivos

Canto con caja: joy joy, vidala, baguala

El canto con caja tiene su origen en las culturas collas, calchaquíes y diaguitas, en valles, montes y salitrales del NOA, también en la zona del chaco salteño. Antiguamente se entonaba en las lenguas originales de la región, pero hoy solo se canta en quechua en Santiago del Estero. Luego de la Conquista, el canto criollo y mestizo con caja se vio influenciado por las cuartetas octosilábicas de la copla española. Su momento de ejecución preferencial es durante el Carnaval, con los intérpretes parados, formando una rueda, cada uno con su caja. Se canta en falsete o “delgadito”, en forma solista o en comparsa. Esta forma de canto recibe el nombre de joy joy en los valles de Tafí, Tucumán. La vidala se canta especialmente durante el Carnaval, con ciertas diferencias en las provincias del NOA. Estas antiguas formas de composición están condicionadas por su texto, que se constituyen en coplas solas, quintillas o sextillas y, frecuentemente, coplas con estribillos intercalados. Se distinguen diversos grupos de melodías, según sus escalas, tetrafónica o pentatónica. Su canto se acompaña con caja, a veces con guitarra. Por su parte, la baguala es una canción de tono dramático, compuesta de notas graves y agudas que se alternan sin transición. Se canta en forma solista o colectiva. Como la vidala, también se acompaña a golpe de guastana sobre la caja.

5) Accesorios ceremoniales

- fanales de Semana Santa
- hilo zurdo
- lana chimpeada y lana cunti
- miniaturas
- ofrendas de masa

Fanales de Semana Santa

Las procesiones del Viernes Santo se realizan a lo largo de toda la noche a la luz de las velas que los integrantes de las doctrinas –grupos que entonan cantos litúrgicos encabezados por el maestro doctrinero, en Yavi o Santa Catalina, en la puna jujeña– llevan envueltas en conos de finos papeles de

colores, a veces de material plástico, que tienen en los bordes un recorte calado a modo de adorno. Estos fanales contribuyen a crear una atmósfera fantasmal característica, muy acorde a la conmemoración de la pasión y muerte de Cristo, iluminando parcialmente los rostros de los fieles, cada vez más demacrados, según van transcurriendo las horas. Una vez concluida la festividad, los fanales se queman frente a la iglesia.

Hilo zurdo

El hilo de lana torcido a la izquierda no solamente es utilizado durante el acto de corpachar o alimentar a la tierra sino también en ritos relacionados con las enfermedades y la muerte: cuando una persona está delicada de salud, en un rito de curación se ata esta clase de hilo en la muñeca del paciente y, en caso de su fallecimiento, cuando se hace el lavado de su ropa, luego de ocho o nueve días, se les ata un hilo zurdo a los parientes del difunto, para protegerlos de la muerte. Por otra parte, dejar trozos de esta clase de hilo sobre una apacheta simboliza, también, el desprendimiento de las penas y los pecados. La idea de depositar simbólicamente en un objeto todo aquello de lo que el hombre quiere liberarse, se encuentra también en el rito que se ejecuta cuando alguien está de viaje y pasa por una cumbre donde hay una apacheta: levanta una piedra y se la frota contra el cuerpo –en especial sobre las piernas– para que la piedra absorba el cansancio.

Lana chimpeada y lana cunti

Chimpear designa, en quechua, el acto de señalar. Chimpear la lana es teñirla y cortarla en *chimbus*, lacitos de colores para atarlos al pelo del lomo de los animales que serán señalados en el rito. Los yungueños, habitantes del boliviano valle de Yungas, tienen la costumbre de llegar a pie desde sus tierras para vender sus productos en las fiestas del NOA, especialmente, sus hierbas medicinales, por las que se han hecho famosos los *callahuayas* o médicos nativos. Son ellos quienes antiguamente (también actualmente, pero en menor medida), traían la lana cunti para enflorar ovejas y llamas durante el festejo de las señaladas. La define así Juan Alfonso Carrizo:

Esta lana es roja, y la compran también a los *callahuayas*. En algunos almacenes de la Puna la hay, pero lo mismo que los pastores, los

almaceneros la adquieren de los herbolarios. Debe tener un simbolismo sagrado esta lana porque no es de oveja sino de alpaca y la pagan caro. Quizás en su origen, su uso haya sido obligatorio en las ceremonias religiosas. Solamente cuando no hay en venta y el tiempo apura para hacer la señalada, tiñen de rojo con raíces de socondo, un poco de lana de oveja, la cual aunque no tiene la finura de la cunti es por lo menos del mismo color rojo claro.

Miniaturas

Las miniaturas son el centro de atención de la Feria de Santa Anita, fiesta que se celebra en la Quebrada de Humahuaca cada 26 de julio. Estos objetos en pequeña escala hoy ya no son la reproducción de cualquier objeto de la vida cotidiana, como antes se estilaba (“miniaturas de arados, yunques, forjas, tejidos, ollas, bolsas de harina, chuspas de coca, vasos de bebida, ropas, quesos, etcétera. No hay nada útil y susceptible de reducirse a pequeñas dimensiones que no esté representado en la feria”, relataba Bruno Jacovella) sino que, en su gran mayoría, son pequeñas ropas de lana, aunque también hay artesanos que construyen con madera de cardón pequeños mueblecitos para las ferias de Santa Anita, las menos turísticas.

Ofrendas de masa

En sectores populares de algunas provincias del NOA, durante la fiesta del 1º de noviembre, día en que se recuerda a los muertos, existe la costumbre de agrupar panes –llamados “turcos” o *guaguanchos*–, en un túmulo que se dispone bajo el retrato de la persona fallecida. Las ofrendas, comúnmente en forma de personas o animales, representan un elemento distintivo de los ritos de muerte (véase capítulo 7).

6) Accesorios festivos

- harina
- témpera
- albahaca
- petardos
- serpentinas y papel picado

Harina

Desde mucho tiempo atrás en todo el NOA se utiliza la harina para

festejar el Carnaval, aunque en época de carestía, se cambia por el talco de farmacia. El ya mencionado Joaquín V. González en *Mis montañas*, describe los combates de almidón presenciados durante su niñez, en la provincia de La Rioja. Pero la costumbre de volver irreconocibles los rostros de los celebrantes revoleando puñados de harina es de origen ibérico: ya en 1605, Gaspar Lucas Hidalgo daba cuenta de los elementos utilizados en las expansiones carnavaleras de su tiempo, entre los cuales aparece la harina a la par de los más extravagantes vestuarios:

¡Qué de gritos por las calles,
qué de burlas, qué de tretas,
qué de harina por el rostro,
qué de mazas que se cuelgan;
trapos, chapines, pellejos,
estopas, cuernos, braguetas,
sogas, papeles, andrajos,
zapatos y escobas viejas.

También, en el Día de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre, aún hoy en Alicante celebran la fiesta de *Els Enfarinats* (los enharinados), en la cual se impone la inversión de todo lo establecido, al igual que durante el Carnaval. Para esto se eligen alcaldes cuyas órdenes solo permanecen vigentes durante esa jornada. También se hace mofa de personas e instituciones, mientras la harina encubre los rostros.

Témpera

A modo de pintura ritual, los colores al agua –especialmente el rojo y el azul– aparecieron en la celebración del Carnaval del NOA hace unos pocos años, con gran éxito entre los más jóvenes. Su uso implica, en relación a la harina, un mayor compromiso y acercamiento a la persona elegida para efectuarle un efímero tatuaje con los colores a disposición.

Albahaca

Poner un ramo de perfumadas hojas de albahaca detrás de la oreja, las

mujeres, o en el ala del sombrero, los varones, es una costumbre festiva propia del Carnaval. En una enramada de Salta o Jujuy, donde se coplea y baila, suele ofrecerse a un recién llegado un ramito a modo de bienvenida. El jujeño Antonio Paleari acota que el exhibir hojas de albahaca a las personas “indica la buena predisposición con que serán recibidas las propuestas al jolgorio y a la ternura. Algo así como que 'están disponibles'”. La del basílico o albahaca a modo de adorno festivo es una costumbre española presente en las verbenas populares que incluyen exhibición de ganado vacuno, procesión y corrida de vacas en la plaza de la iglesia, entre otras manifestaciones.

Petardos

La tradición polvorista con fines festivos comenzó en Europa cuando en sus viajes a China, Marco Polo introdujo la pólvora. Aunque hay quienes afirman que, al menos en España, la importaron los árabes, quienes la usaban encerrada en petardos, para sus festejos religiosos, traída del Lejano Oriente. En muchas culturas, el ruido es un elemento indispensable para efectivizar un festejo.

También es creencia habitual que la detonación de petardos ahuyenta a los malos espíritus y aleja los males en general. A principios del siglo XX, en las zonas mineras de los Andes, los trabajadores de los socavones eran los que se especializaban en la fabricación de los explosivos festivos. En cambio, los petardos que hoy se utilizan en Bolivia y el NOA son de fabricación china.

Serpentinas y papel picado

El acto de tirar al aire pedacitos de papel de colores es una costumbre europea, tal vez proveniente del acto de arrojar pétalos de flores cuando se celebraba el desfile público de reyes y otras jerarquías. La palabra empleada para nombrar al papel picado es *confeti*, del italiano *cofetti*, pequeños dulces de almendras que se regalaban en las bodas. En Bolivia se lo llama “mistura”. La serpentina también es de origen italiano, luego adoptada, al igual que el papel picado, en España.

7) Personajes procesionales y festivos

- los samilantes o plumudos
- los caballitos y el torito

- el torito encuentillado
- las piadosas de Yavi
- los *cachis*
- las comparsas de Carnaval: diablos, caporales, incas

Los samilantes o plumudos

Su vestimenta consta de sombrero adornado con plumas de ñandú, pechera cruzada también construida con plumas, lo mismo que los adornos que llevan los danzantes en la cintura o debajo de las rodillas, junto a los cascabeles que marcan su paso acompasado. El instrumento que marca el ritmo del desplazamiento cansino de los bailarines es el erke, larga caña rematada por un cuerno de vaca o una bocina de latón, también llamado corneta, que tradicionalmente solo es tocado en estación seca, por estar relacionado con el pedido de lluvias abundantes y buena cosecha.

Los Caballitos y el Torito

Son tres personajes que realizan un baile de conjunto en las procesiones de algunos santos patronos, por delante de los samilantes. Siempre son adolescentes varones. El torito lleva en su cabeza una caparazón confeccionada en cuero pintado de marrón, negro y blanco –imitando el pelaje del animal– que lleva, en la sección delantera una cabecita de toro tallada en madera y, en la parte posterior, la cola. Los caballitos (figura que puede tener un antecedente en *els caballets*, personajes de las mascaradas de Carnaval celebradas en Cataluña y Valencia) son animados por dos muchachitos, los cuales persiguen al personaje anterior que intenta embestirlos con sus pequeños cuernos. El atuendo de los caballitos consiste en un aro de cuero que se ajusta a la cintura y a los hombros con tiradores, que tiene en su parte delantera una cabeza de caballo tallada en madera y la cola, en la parte posterior. A veces completa el vestuario una tela cosida sobre el borde inferior del aro de cuero, tapando parte de las piernas de los danzantes. También pueden llevar sombrero, un pañuelo blanco alrededor del cuello y una cuchilla de madera en la mano.

El torito encuentillado

Es el disfraz de toro que oculta las espaldas del adolescente elegido para recorrer la plaza de Humahuaca la noche del 1º de febrero, ni bien concluye la

novena en honor a la Virgen de la Candelaria. Don Sixto Vázquez Zuleta describe de este modo la construcción del armazón:

De las esquinas de un rectángulo hecho con cuatro ramas atadas se aseguran en semicírculo varas flexibles. Sobre ellas se extiende un cuero de res. En la parte anterior se asegura un cráneo de vaca con sus astas. Y en el lugar de los ojos se ponen dos linternas. En la parte posterior se ata una cola de vaca. Se cosen cohetillos en todo el lomo. La víspera de la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria por la noche, en cuanto termina la novena, un muchacho fuerte agarra sobre sus hombros al torito. Rompe a tocar la banda de sicuris, se prenden los cohetillos y el torito da vueltas a la plaza fingiendo embestir a la gente hasta que se apagan sus cohetes.

Las piadosas de Yavi

Son mujeres adolescentes que han realizado una promesa por la que marchan en las procesiones de Semana Santa de Yavi custodiando a la imagen de la Dolorosa y, a pesar del frío riguroso, van vestidas con ligeras túnicas blancas y descalzas. La tradición manda que vayan peinadas con todo su pelo sobre la cara, de modo que nadie pueda reconocerlas.

Los cachis

Son personajes de una mascarada que participa en la adoración a la Virgen del Rosario, patrona de Iruya, Salta. Sus desplazamientos característicos se describen en 5- Coreografías significantes y su contexto festivo, en el último capítulo.

Las comparsas de Carnaval

Diablos

Son los personajes enmascarados que integran las diabladas, coloridos conjuntos de danza que en las provincias de Jujuy y Salta, por influencia boliviana y peruana, participan de los Carnavales. Según una antigua tradición, esta danza se habría originado en la visión que tuvieron unos mineros atrapados en un socavón, cuando le rezaban a la Virgen de la Candelaria. Los diablos de las comparsas están en estrecha relación con el Tío (de Dío o Dios) nombre reverencial con el que los mineros llaman al diablo, su protector. Por

esto, antes de iniciar una jornada de trabajo es su deber challar la imagen del Tío con bebida, coca y cigarrillos para que este les permita sacar a la superficie el mineral del que él es, en verdad, el dueño.

Caporales

Personajes de un género de comparsa de Carnaval muy popular en Bolivia, también presente en la misma celebración, tanto en Jujuy como en Salta. Su personaje representa al caporal o capataz en tiempos de la Colonia. Su danza es gimnástica y rítmica, su vestimenta consta de botas de caña alta con cascabeles para marcar el ritmo de los pasos, látigo en mano, sombrero tipo *cowboy* y chaqueta y pantalón de inspiración militar. Van acompañados por muchachas vestidas con faldas muy cortas, trenzas y galerita colla.

Incas

Personajes de otro género de comparsa de Carnaval. Según su nombre lo indica, su inspiración es peruana. Los movimientos de su danza es vigorosa, su vestimenta se relaciona estéticamente a aquella que tradicionalmente se le atribuye al pueblo inca: camisa o *uncu*, pantalones de picote, manto, adornos pectorales y abarcas en los pies.

8) Comida festiva

La tijtincha

Plato que consiste en mazorcas preferentemente de maíz capía seco, hervidas con agua hasta que los granos se abran, que se prepara la víspera de la fiesta de San Santiago. Se sirven patas de cordero o de vaca, panza, habas, repollo, col y cabeza de cordero. También suele cocinarse para otras fiestas patronales. Para que los granos se abran lo más posible, a las mazorcas se les suele sacar una fila de grano para dejarles más espacio. Ya que este plato debe cocinarse toda la noche, las ollas de barro suelen disponerse sobre lajas, con las brasas alrededor, para que el fondo no se queme. Las bocas de las ollas se tapan con un cuero sobado de cordero.

9) Bebidas festivas y rituales

- ponche
- ulpada
- yerbio

- saratoga
- api
- chicha

Tomar ponche –una mezcla de leche, azúcar y alcohol fino– es costumbre común durante la danza de samilantes o después del rezo de las novenas, en invierno. Otra receta que también se utiliza es hervir vino tinto con canela. En las mismas celebraciones pero durante el día, los asistentes se refrescan con *ulpada*, bebida a base de harina de maíz y de algarroba.

El *yerbiao* es habitual en las señaladas. Se trata de un mate grande que pasa de mano en mano, preparado con yerbas de la zona y alcohol. *Saratoga* se llama el vino con limón que se toma en los tiempos de Carnaval.

Luego de las novenas que se rezan en pleno invierno, en ocasión de alguna fiesta patronal, se toma *api*, bebida caliente y espesa de harina de maíz morado saborizada con canela, que se acompaña con pasteles. El *sucumbé* es una bebida muy apreciada, que se hace mezclando vino, canela y huevo.

Durante cualquier celebración tanto en el Valle Calchaquí como en la Puna, se toma *chicha*, bebida cuyo principal componente es el maíz –si bien también puede hacerse de maní–, preparada en ollas de boca ancha, de barro cocido, llamadas *virques*. Su contenido etílico varía en función de los días de anticipación con que se prepara. Antiguamente se *muqueaba*, esto es, se masticaba el maíz en la fabricación de la *chicha*, para que la saliva acelerara el proceso de su fermentación. Ahora está prohibido ese sistema por razones de higiene.

10) Ofrendas ceremoniales

Junto a los cigarrillos, las hojas de coca son un aporte fundamental a todas las ceremonias del NOA. Se calcula que es muy antigua la costumbre de utilizar hojas de coca tanto en la vida cotidiana como en las prácticas rituales, ya sean religiosas, medicinales o adivinatorias. Incluso, en tumbas preincaicas y dentro de cerámicas mochicas del siglo IV se han encontrado hojas.

Con la llegada de los conquistadores españoles, la costumbre del coqueo se mantuvo sin restricción alguna. Fue recién en el siglo XX, a partir de la década de 1920, que se intentó limitar esta costumbre, que fue finalmente prohibida en 1977, una vez iniciado el Proceso Militar. Claro que lo único que

sucedió fue que la venta de la coca que entraba de contrabando dejó de ser libre y, por lo tanto, su precio aumentó; que la gente se allegase a la frontera con Bolivia para autoabastecerse; y que la coca se obtuviese mediante el trueque en las ferias campesinas. Esta situación terminó en 1989 cuando se volvió a legalizar la tenencia y uso de la coca en las provincias del NOA, con excepción de Tucumán, donde aún el consumo no es legal. En otras partes de la Argentina no solo no es habitual el coqueo sino que, muchas veces por desconocimiento, es incomprendido y se lo asocia inmediatamente al consumo de cocaína. Distingue el escritor Abel Posse: “La coca es alimento de contemplación y energía para la labor en las alturas. Su hija bastarda –occidental– es la cocaína. La coca corresponde al estar; la cocaína al vicio, al paroxismo, al delito o a la violencia”.

David *Lobo Lozano*, de Tilcara, expresa:

La coca no solo es buena para el cuerpo sino para el espíritu: lo mete p'adentro, le da la paciencia necesaria para tener mejor visión de lo que se está haciendo, lo tranquiliza. Para la gente del campo, la coca es sagrada, es común que a la noche separen hojitas y al día siguiente al levantarse las tiren a la mesa y las miren. De acuerdo a lo que les diga la coca que deben ser sus primeros pensamientos en la mañana, se guían el resto del día. Cuando a uno le convidan coca hay que recibirla con las dos manos. La coca nunca se quema excepto para el Día de los Muertos, entonces se queman las hojas en la vela, para coquiar con el difunto. Si no, el colla nunca quema la coca aunque esté seca; prefiere enterrarla, tampoco tira las hojas que ha mascado donde orina o va de cuerpo. Busca un rincón especial para dejarlas. Los que trafican con la coca lo pagan caro, sus familias terminan devastadas. Mi madre dice que el que negocia con coca negocia con almas y el que hace eso termina pagando sus actos.

APÉNDICE

• Anata: otra celebración de la pre-cosecha

En este nuevo texto elaborado por antropólogos de la Universidad Católica Boliviana San Pablo, de La Paz, se describen una serie de ritos del Carnaval aymara, que pueden tomarse como fuente de prácticas celebratorias del NOA.

Averiguar cómo las semillas que han puesto en la tierra están desarrollándose, es algo importante para los campesinos aymaras: quieren saber

si hay motivo para ser optimista con respecto a la próxima cosecha o si, en cambio, tienen que resignarse ante la perspectiva de no poder esperar mucho de la tierra, a pesar de todos sus esfuerzos. De todos modos, quieren ser más optimistas que pesimistas: cada año lo manifiestan en la fiesta de Anata, que se celebra en el curso del mes de febrero o en la primera quincena de marzo y que coincide con el Carnaval cristiano.

La preparación de la música

La música es un elemento importante, por no decir indispensable, en los ritos agrícolas. Según hemos visto al hablar de los ritos de los difuntos y de la lluvia, los tonos que producen los instrumentos musicales influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse en forma regular. Mientras que antes de la época de las lluvias y en caso de sequía prolongada, son los *pinkillus* los instrumentos más apropiados para ser tocados, porque atraen la lluvia, al final de la estación lluviosa y en especial en la fiesta de Anata, se toca con preferencia la *tarca*, un aerófono cuyo sonido alegre causa la cesación de las lluvias y anima a los cultivos a seguir desarrollándose hasta el momento en que pueda empezar la cosecha.

Algunas semanas antes de la fiesta de Anata –en algunos lugares el 20 de enero, fiesta de San Sebastián; en otros el 2 de febrero, fiesta de la Candelaria– los músicos sacan los instrumentos de los lugares donde los han guardado para empezar los ensayos. Lo más importante es que, como dicen los campesinos, entren nuevas melodías en los instrumentos, o que, en caso de que vayan a estrenar instrumentos nuevos, estos reciban las melodías del “dueño de la música”. Con este fin, los músicos se dirigen por la noche a un lugar apartado donde se encuentra una vertiente o un manantial, donde el “agüita salte”, donde se produzca sonido. Allí habita el *sirinu* (castellano: “sereno”) o *sirinu mallku*, un espíritu generalmente considerado como peligroso que es el dueño de las melodías y sabe transmitir las a los instrumentos. Para que sus instrumentos sean templados o *serenados* los músicos tienen que enfrentarse con el *sirinu*, lo que de ninguna manera es fácil y requiere de todas sus fuerzas. Un famoso músico de Lunlaya, norte de Chile, relata:

El acto era en extremo peligroso, pues se trataba de enfrentarse con Supay y requería de toda su energía espiritual y valor para resistir el momento en que este llegaba. Cualquier debilidad le sería fatal: Supay

se apoderaría de su alma y él enloquecería. Era indispensable darse fortaleza. Pero el riesgo bien valía la pena: Supay soplabla sobre el instrumento nuevo y, a partir de ese instante, todos los versos posibles estaban ya en el *pinkullu*. La música entera del universo estaba ahí depositada. No sería el músico sino el instrumento mismo el que tocaría.

Personalmente, hemos podido observar una vez, tal *serenar* de nuevos instrumentos en una comunidad aymara de los Yungas (La Paz): fue en la comunidad de Tocarani, en enero de 1971. Con un grupo de diez jóvenes fui, una noche de luna llena, a una cascada. Cada uno llevaba consigo un par de sikus nuevos. Al llegar a la cascada, los jóvenes se colocaron en semicírculo delante de la misma y después de haber rezado durante algunos minutos, empezaron a probar los instrumentos. Durante más de una hora intercambiaron los sikus, en silencio, sin tocarlos todavía en verdad, concentrándose y buscando la armonía perfecta de los pares de instrumentos y del conjunto. De repente, los sikus estaban *serenados*: cada músico había encontrado el par perfecto, y entonces empezaron a tocarlos con todo entusiasmo, sacando hermosas melodías.

Tocar música dentro del contexto de las actividades y ritos agrícolas no es simplemente un acto de divertimento; no se trata de dar realce a estas actividades o ritos. Más bien, es otro esfuerzo más para garantizar una buena cosecha y para que la vida continúe. Y, para que este esfuerzo sea eficaz, hay que prepararse, hay que ensayar para lograr la combinación más perfecta. Esta preparación comienza con el enfrentamiento con el *sirinu*: se trata, nuevamente, de un medir de fuerzas. Al concentrarse totalmente, al desplegar toda su energía y valor, el músico puede conseguir que lleguen a su instrumento los tonos y las melodías que, sacados en el momento oportuno, puedan contribuir a que los campos produzcan lo necesario para vivir y seguir existiendo.

El domingo de quincuagésima, los campesinos de las diversas comunidades de una determinada región se dirigen al pueblo central para comprar todo aquello que se necesita para celebrar la fiesta de Anata que, normalmente, dura toda una semana, a saber, hasta el domingo de Tentación. Por eso se llama a este domingo “día o domingo de compras”. Los compradores son acompañados por conjuntos de músicos y grupos de bailarines. Las

autoridades de las comunidades los dirigen. En el pueblo se realiza una especie de concurso folklórico en que participan las comparsas de las diferentes comunidades de la zona. En varias regiones se realizan “batallas rituales” pacíficas: “Se echan flores y confites con la denominación de chayahua y se golpean las espaldas con los frutos del membrillo o lucma, encerrados en unos aparatos colgantes tejidos de lana de colores variados y pintorescos, llamados huichi huichi”. En la Isla del Sol, en el Lago Titicaca, los campesinos de la comunidad de Challa y de la estancia de Kea, se enfrentaban para “cambiar (...) hondazos de duraznos”.

El hecho de que las “armas” que se usan son llamadas *wichi wichi*, nos hace pensar que aquí se trata de una sustitución pacífica de los combates violentos que se realizan todavía en algunas zonas con motivo de otras fiestas: el *wichi wichi* es, como hemos visto, una de las armas usadas en el *tincu* de la fiesta de los difuntos y de otras fiestas. Además, el uso de frutas, en especial del membrillo, nos indica que esta “pelea” se efectúa con la finalidad de conseguir una buena cosecha: se espera que las papas tengan el tamaño de los membrillos. Al final de la tarde, se da la bienvenida al *anata*, una persona disfrazada que personifica al espíritu de esta fiesta anual de la precosecha: “*Anata Wayna*, el Carnaval Nuevo, llega al campo prodigando abundancia a los campesinos aymaras, con él la papa nueva, la quinua, las flores, las mariposas”. Los comuneros le arrojan mixtura y serpentinas y lo festejan diciendo: “Aquí está bebida y comida para ti, Carnaval, no te vas a amargar”. Junto con el *anata* vuelven luego a la comunidad para continuar allá la fiesta.

Durante la semana de Carnaval los campesinos visitan sus chacras para averiguar cómo están desarrollándose los cultivos. Este día se conoce por diversos nombres. Si se realiza la visita el día lunes, se habla de *jisk'a anata* (juego pequeño), a distinción de los demás días de la semana de Carnaval que juntos se llaman *jach'a anata* (juego grande). Es un día no tan festivo aún, porque la atención se concentra sobre las plantas que deben ser atendidas. Recién cuando se ha cumplido con esta obligación pueden entregarse totalmente al baile y otras diversiones. Comúnmente llaman al día de la visita a las chacras *ch'uqin urupa* (su día de la papa), considerándolo como el día del cumpleaños o del aniversario de la papa. En la provincia de Chucuito (Puno), este día comienza con un rito en honor de la Pachamama. A las cuatro o cinco

de la madrugada, cada familia campesina ofrece una *muxsa misa*, una ofrenda dulce, sobre un pequeño altar de piedra, llamado *wirjin misa gala* (piedra de ofrenda a la Virgen), que se encuentra en el patio de la casa. La preparación y la quema de esta ofrenda van acompañadas de oraciones y libaciones de vino y alcohol. Habitualmente los campesinos tienen enterrados, en los patios de sus casas, amuletos compuestos llamados *jach'ailla*, objetos de alabastrita que representan un conjunto habitacional (un patio con viviendas y depósitos) y animales domésticos. Con motivo de la fiesta de Anata, estos amuletos, cuya función es “asegurar la buena suerte para los trabajos y los productos del cultivo, una excelente reproducción del ganado, la salud y las riquezas para los propietarios”, son desenterrados y llegan a ser objeto de oraciones y libaciones “a fin de conservar sus propiedades benéficas”. Después se los entierra nuevamente.

En la misma madrugada del día de la visita a las chacras, los campesinos adornan sus casas y los patios de la mismas con flores silvestres y serpentinas: “Con las flores, mixturas y algunas plantas echan alrededor de la casa y en el techo de la casa diciendo: '*Ch'oke tapa* (nido de papa), cuida bien los alimentos; hoy es tu día, bebe y *pijcha coca*’”. Hacen libaciones y, a veces, revientan coheterillos para marcar el comienzo de las actividades festivas del día. Hacia las nueve de la mañana, las familias se dirigen a una de sus parcelas donde primero encienden un pequeño fuego: “El propietario del campo quema coca, sebo de llama y *q'oa* en un círculo de estiércol, abierto hacia el este, como una ofrenda al espíritu del lugar”. A veces se hace este fuego en una de las orillas de la chacra, con más frecuencia en el centro de la misma. A continuación se preparan varias ofrendas compuestas que luego serán quemadas y, a veces, se realiza un sacrificio de sangre de una llama o de una oveja. Estos actos son acompañados por oraciones y libaciones de alcohol:

Mientras que todo ardía y humeaba, nuestro arrendador estuvo al lado sin sombrero y arrojó en varias direcciones (principalmente hacia el este) vino rojo de un vaso sobre las matas de papa bebiendo un poco antes de lanzar sobre el campo. También se diseminaron pétalos de flores en la misma dirección.

Al mismo tiempo, se procede a la decoración de la chacra, echando confites, mixtura y serpentinas sobre las plantas y colocando banderitas

blancas, símbolos de la fertilidad. “Finalmente, los visitantes seleccionan la planta que tenga las flores más bellas del campo, la cubren con mixtura y serpentinas, recomendándole proteger a las otras plantas de cualquier peligro que pudiera sobrevenir”.

El acto central de la visita a las chacras consiste, como en la fiesta de la Candelaria, en escarbar una cierta cantidad de papas para ver qué esperanzas pueden tener con respecto a la futura cosecha. Después de haber pedido licencia al espíritu de las chacras o al espíritu de los productos, las mujeres “buscan alrededor de la planta y, sin arrancar la planta, le sacan de bajo tierra la papa”. En lugar de las papas que de esta manera sacan de la tierra se colocan membrillos para que las papas crezcan del tamaño de estas frutas. Con membrillos golpean las papas que han sacado diciendo: “¡Tamaño del membrillo, tamaño del membrillo!”. Luego se adornan las papas escarbadadas con mixtura y serpentina y se hacen libaciones sobre ellas: “Estos productos son objeto de libaciones, dan copala, coca, vino, como un acto de veneración e invitación”. En caso de que se haya realizado un sacrificio de sangre, se derrama también sangre de la víctima sobre estas papas.

Los actos que acabamos de describir se repiten en todas las parcelas que tiene una familia. Generalmente, todo esto va acompañado por la ejecución de música y danzas que simbolizan la fertilidad de la tierra y deben favorecer el crecimiento continuado de los cultivos. La danza más característica del “día de la papa” es la que se ejecuta con los mismos tubérculos. Hombres y mujeres colocan papas escarbadadas en sus *awayus*, tejidos multicolores, los mismos en que ha traído a la chacras los membrillos, y cargándolas sobre sus hombros o espaldas “hacen bailar a las papas”. Antes de regresar a su casa, las familias campesinas se dirigen a menudo al Calvario que se encuentra en medio de las chacras. Se arrodillan delante del Calvario y pronuncian una serie de sencillas oraciones. El Calvario también es decorado con flores, serpentinas y mixtura. Cada familia muestra las papas que han escarbadado al cuidador oficial de las chacras diciendo: “Este es nuestro trabajo y así lo hemos recogido”. El cuidador toma, a su vez un membrillo, y golpea con él las papas, diciendo: “Que todas crezcan del tamaño de este membrillo”. En agradecimiento por el trabajo que ha hecho durante el tiempo del crecimiento de las plantas, le ofrecen unas

copitas de alcohol y porciones de coca y le echan mixtura sobre la cabeza. Finalmente, los que han visitado sus chacras vuelven a sus casas y extienden las papas escarbadadas sobre los *awayus* en el patio de la casa. A veces, llevan de las chacras también algunas plantas enteras de papas. En el patio se realiza una última ceremonia: “Los productos cosechados en ese día son sometidos a una *ch'alla* con rociadas de hojas de coca, mixtura y serpentina, y alcohol. Todos los miembros de la familia participan en la *ch'alla* mientras repiten las siguientes palabras: 'Vengan a nosotros, productos, vengan a nosotros'”. (Hatch 1983: 326). Después de la comida ritual se guardan los productos en un depósito de la casa.

Según los investigadores de Indicep, “el lunes de Carnaval también se espera la visita de los difuntos, para los que se prepara una mesa especial con platos de comida y ofrendas en un lugar tranquilo, para que las almas de los difuntos puedan saborearlos ese día y no pasen hambre”. Se ha dicho que entre los aymaras del norte de Potosí, se cree que “los muertos permanecen en el mundo de los vivos durante toda la estación de lluvias” y que, durante la semana de Carnaval, se identifican con los diablos que entonces celebran su fiesta. No sé si esta afirmación es válida para otras regiones del mundo aymara. Lo que sí es cierto es que en las fiestas grandes siempre se tiene en cuenta a los difuntos y se les convida.

Los demás días de la semana de Carnaval se denominan *jach'a anata*, (juego grande). Son días de regocijo y de divertimento, en especial cuando hay buenas perspectivas de recoger una cosecha abundante. Una de las características principales de estos días son las visitas que se hacen entre los comuneros y en particular entre compadres y comadres. Se bebe copiosamente y se come en abundancia para dar satisfacción al cuerpo: de ahí que se llama, a veces, al día de visita *janchun uru* (día del cuerpo). Los ahijados visitan a sus padrinos y les honran colgándoles al cuello un collar de pan adornado, y les ofrecen obsequios en forma de productos agrícolas y alcohol. A su vez, reciben de sus padrinos algún regalo que puede consistir, por ejemplo, en una oveja. Los jóvenes comuneros aprovechan de estos días para hacer visitas a comunidades amigas lejanas: “Donde quiera que vayan a visitar ofrecerán

plantas de los campos llamadas *paquma*, música y baile, y a su vez recibirán comida, bebida y coca”. La palabra *paquma* se usa en el norte de Potosí y en las comunidades aymaras del departamento de Oruro, para las plantas y los productos que se sacan de las chacras durante la pre-cosecha. Pero, y de aquí nuevamente la relación entre la fecundidad de la tierra y la fecundidad humana, se usa esta palabra también en relación con la formalización del compromiso matrimonial que los jóvenes hacen dentro del contexto de la fiesta de Anata: “Los enamorados pueden oficializar su compromiso matrimonial; entonces se dice que *Anata Wayna* puede robar las muchachas a su paso, y que la muchacha comprometida se ha ido de *paquma*”.

Esta misma relación entre la fecundidad de la tierra y la fecundidad humana se comprueba en el hecho de que durante la semana de Anata, una vez cumplida la obligación con las chacras y los productos, obligación relacionada con la fertilidad de la tierra, se suelen realizar matrimonios ficticios entre solteros y solteras, y entre viudos y viudas, administrados por personas disfrazadas de curas.

La despedida de Anata se realiza generalmente el domingo de Tentación, el primer domingo de la Cuaresma, una semana después del inicio de la fiesta. Nuevamente se puede presentar una persona disfrazada como Anata, que hace su visita a la comunidad. A veces se levanta una pequeña carpa, que se parece a la ramada que se construye con motivo de un matrimonio o a la carpa que se coloca sobre la “tumba” en la fiesta de los difuntos. El Anata se sienta debajo de la carpa y es agasajado por los comuneros. Además, es objeto de muchos pedidos, protecciones y ayudas.

En un determinado momento de la tarde, todos se dirigen hacia las afueras de la comunidad bailando al compás de música alegre, regocijándose y divirtiéndose. Al final de la tarde se queman las ramas que han sido llevadas, se deposita la coca mascada en la tierra y se carga al Anata con toda la serpentina con que se habían adornado: “Dicen que en la serpentina y en las ramas y en coca *jallch'u* (coca mascada) se quedan todas las penas”. Luego, el Anata encargado de llevar las penas, es *expulsado*: para que “no regrese junto con los bailarines sino se vaya otra parte o a su casa” por otro camino. En el norte de

Potosí se celebra el rito de la expulsión de los diablos: “En cada estancia unos cuantos hombres y mujeres los personifican llevando cueros de cabra negros sobre la ropa, adornándose con flores silvestres y plantas de las chacras”. Estos diablos ejecutan sus bailes pasando por toda la comunidad y son convidados por los comuneros. Por la tarde, se los lleva fuera de la comunidad hacia el campo abierto “donde los disfraces diabólicos se despedazan y así los 'demonios' del Carnaval son despachados”.

El último acto de esta fiesta de despedida es el “entierro” de los instrumentos musicales típicos de esta fiesta, las *tarcas*. Han jugado su papel: se puede esperar ahora el final definitivo de la estación de lluvias. En Carangas, Oruro, “la comparsa o pandilla se dirige al lugar donde fue recogida la música, y en determinado momento (...) todos echan sus instrumentos al lugar fijado, señalando que la fiesta ha concluido y será necesario esperar otro año para que los instrumentos vuelvan a ser utilizados”. En el norte de Potosí, las flautas son amontonadas y los músicos “toman sus charangos e irrumpen en una música radicalmente distinta con la cual todos bailan con un abandono rara vez visto en otra ocasión”.

El primer destinatario de los ritos de la pre-cosecha es Anata, una figura bastante vaga, que no aparece en ningún otro contexto ritual. Es viejo y joven al mismo tiempo. Viejo porque parece pertenecer al círculo de los *achachilas*: “muchos dicen que es un *achachila* (...) una persona vieja que llega desde lejanas infinidades”. Y joven porque viene cada año de nuevo, identificándose con los tiernos productos de los campos y con los jóvenes que están por casarse. Viene cada año, como las almas de los difuntos que, según hemos visto están también presentes en esta fiesta, a reclamar “su parte de la cosecha del año (...), algunos dicen que es un pobre harapiento que llega una vez al año a disfrutar de muchas comidas que se sirven durante la fiesta del Carnaval”. Viene a recoger o reunir su *mara ququ* (su fiambre del año), y lo hace de diferentes maneras. En primer lugar, por medio de los participantes en la fiesta, que comen y beben copiosamente por él. En segundo lugar, aprovechando las peleas pacíficas que se hacen en la fiesta. Así, al igual que las almas en el Día de los Difuntos, Anata viene a “pasar su día” en la fiesta de las chacras y es por

eso que se dice que él es el padre de las chacras y el esposo de la Pachamama, “que por el día de las chacras llega a festejar junto con los *ispällanaca*”, los otros destinatarios de los ritos de la pre-cosecha a quienes ya encontramos cuando hablábamos de los ritos que se ejecutan con motivo de la fiesta de la Candelaria. Estos “espíritus de los productos” son considerados como hijos de la Pachamama (y de Anata), por medio de ellos la Pachamama alimenta a sus hijos, los hombres: “*ispälla* es el alma y espíritu de todos los alimentos o productos alimenticios (...) *ispälla* es él que da vida a los hombres y a las plantas, da vida a los animales, y como *ispälla* y las plantas se producen en la tierra, dicen que todos los seres vivientes somos hijos de la Tierra”. De entre estos espíritus de los productos se honra en forma especial al espíritu de la papa, llamado *ch'uqi tapa* (nido de papa), en cuyo honor se adornan las casas y los patios con motivo de esta fiesta. Por último, y como siempre, también la Pachamama es destinataria de los ritos de la pre-cosecha, siendo ella la última responsable de la producción de la tierra: “Echan entonces confites y mixtura con alcohol y vino y pequeñas flores sobre el suelo, diciendo a la tierra: '*suma achuñapataki*' (para que produzca bien) y '*waxt'asksmaw suma pachama*' (estoy convidándote, buena Pachamama)”.

BIBLIOGRAFÍA

- Revista *Ciencia y Cultura*, N°15-16 agosto de 2005. Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia.
- Gómez Pellón, Eloy, *Las mascaradas de invierno en Asturias*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- Machaca, Antonio René, *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*, edición de autor, Tilcara, Jujuy, 2004.
- Paleari, Antonio, *Diccionario mágico jujeño*, SADE, Buenos Aires, 2005.
- Vázquez Zuleta, Sixto, *El rostro de Humahuaca*, Crisol, Buenos Aires, 1979.
- Jacovella, Bruno, *Fiestas tradicionales argentinas*, Lajouane, Buenos Aires, 1953.

Coluccio, Félix, *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.

Kulemeyer, Renata I., “Correlación entre una experiencia de teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi”, sin editar.

Coreografías significantes

Capítulo 5

La danza ritual

Se dice que la danza procede de un tiempo festivo que rompe con el tiempo ordinario en función de haber sido creada para celebrar algún aspecto de la existencia. Se cree que las primeras danzas fueron, o bien abstractas, basadas en movimientos convulsivos, o bien de carácter imitativo o descriptivo, tomando en cuenta la observación del entorno natural, es decir, la flora, la fauna, el cielo y los fenómenos atmosféricos. En ambos casos, debieron haber manifestado la relación primordial que el hombre estableció con su cuerpo y su medio. Cambiantes –y a la vez, fieles a una íntima sustancia–, las danzas acompañaron a la humanidad desde siempre y en mucho se anticiparon al teatro. Porque si el fenómeno de la teatralidad surge cuando existe un acto de representación organizado tendiente a la producción de sentido, las danzas, en tanto coreografías significantes, también generan teatralidad, ya que cumplen un plan de movimientos en un espacio determinado, organizado de tal modo que el conjunto expresa y promueve ideas y sentimientos.

Se sabe que todos los pueblos originarios han escenificado y dramatizado sus vivencias poniendo en juego un pensamiento simbólico. Así, el chamán (palabra que significa “calor interior” en una de las lenguas siberianas, usada para nombrar a las personas que practican ese oficio en cualquiera de las regiones del mundo) invoca a los dioses ante la mirada de los demás o bien la comunidad baila para sí misma o para otro grupo humano a los efectos de expresar sentimientos comunes. En algunos casos, la ritualística de los pueblos originarios, preserva la religiosidad heredada de los antepasados, la cual consiste en la representación e interpretación de su particular percepción del mundo, su cosmovisión, su necesidad de vivir en consonancia con la naturaleza:

El movimiento ritual –afirma un escrito chino del siglo IV a.C.– rastrea de continuo el mundo celeste y terrestre. Si espíritus, elementos, aromas, colores o sonidos pierden sus proporciones adecuadas, entonces se producen la confusión y el caos y las personas pierden sus cualidades

inherentes. Por esta razón llevan a cabo los actos rituales, con el objeto respetuoso de mantenerse ligados a ellas.

La danza estuvo desde siempre vinculada a la tierra y el cielo, a las actividades estacionales, la lunación y las funciones vitales. Se cree que, con la desaparición de los trabajos agrícolas tal como se cumplieron en épocas arcaicas, muchas danzas festivas se perdieron o sufrieron modificaciones en relación a como fueron interpretadas en sus inicios. Porque desde sus orígenes, las danzas rituales fueron actos organizados que obedecían a ciertos motivos: por un lado, los pueblos agricultores crearon danzas para asegurarse los beneficios de las fuerzas naturales, para celebrar el paso de las estaciones, las fases de la luna. Pero también dedicaron danzas a los númenes protectores y a los antepasados así como en todas las culturas hubo danzas destinadas a celebrar alguna etapa de cambio en la vida, como el nacimiento, la iniciación sexual o el matrimonio.

A lo largo del tiempo, el movimiento organizado ha venido desempeñando un papel socializador, en virtud de permitirle al hombre la articulación de un código comunicativo. Se afirma que algunos rasgos de aquellos primitivos bailes celebratorios de los ciclos agrarios o del paso de una a otra etapa de la vida subsisten todavía en las danzas folklóricas de todas las regiones del mundo. En la observación de los rasgos expresivos particulares mediante los cuales cada cultura se manifiesta se puede constatar que, de América a Asia, pasando por Oriente Medio y África se extiende un diálogo secreto entre sus respectivos bailarines populares. Sus esquemas fijos, giros y mudanzas coinciden, en tanto varían acentos, pisadas y braceos. De carácter colectivo o solista, estas prácticas populares continúan vigentes. Y se perpetúan al margen de otras formas de danza que abandonaron el terreno de lo anónimo para tomar otros rumbos expresivos de la mano de coreógrafos e intérpretes.

Primeros planteos formales

Se dice que las danzas de conjunto más antiguas fueron de carácter circular. El círculo constituye una forma poderosa, simbólica, que en sí misma contiene las ideas de incorporar, dar y recibir, pero también de excluir.

Asimismo se practicaron desde temprano las danzas circulares dirigidas por un guía. En las danzas de exorcismos o encantamientos, la ronda solía volverse muy estrecha: los bailarines iban tomados de la mano, según se dice, para evitar la inserción de fuerzas negativas dentro del círculo. Algunas veces, estos encantamientos tuvieron el objetivo de proteger espacios, para lo cual era necesaria la participación de un gran número de personas. Así, cuando los espacios fueron demasiado amplios, se produjo la ruptura del círculo, sobreviniendo la formación de una cadena serpenteante, la que dio lugar a una figura característica de muchas danzas folklóricas.

Otra forma de danza muy antigua es la que asume una forma laberíntica. Como emblema del misterio, el laberinto protege el centro sagrado durante el tiempo de la iniciación. A estas formas coreográficas se las relaciona con los estados de éxtasis: las danzas circulares y en espiral constituyen el tipo más puro de las danzas de veneración, porque ponen énfasis en el centro y en la creación del espacio interior.

En la antigua Grecia existieron danzas colectivas en las que el coro y su dirigente se movían desde el círculo a la espiral, formando una serpiente. Entrelazando las manos o los brazos, los bailarines seguían los mismos pasos. Y por consecuencia, un mismo ritmo, lo cual, en muchas religiones, constituye un medio para acceder a la experiencia mística. En ilustraciones hindúes, las gopis o pastoras de Krishna, símbolo del sol, danzan en forma circular representando a los planetas que lo rodean. También los celtas practicaron danzas circulares. Los chamanes de todas las religiones de pueblos originarios giran sobre su eje para convertirse en el centro primordial y despertar así las facultades mágicas concedidas por los dioses. En el islamismo existe una doctrina extática (que tiende al éxtasis, estado que también buscan los chamanes) llamada sufismo, corriente espiritual que busca el modo de llegar a una unidad mística. Entre sus prácticas se encuentran, además de los ejercicios de respiración y vocalización, las narraciones y la poesía tradicionales, las danzas circulares de los derviches.

El surgimiento de las danzas profanas fue un fenómeno muy posterior al de las danzas circulares. La formación de hileras de bailarines enfrentados en parejas fue, tal vez, uno de los primeros pasos hacia la transformación de la danza ritual en un fenómeno espectacular, para ser expuesto ante un público.

El modo de delimitar el espacio de la danza se volvió una decisión importante. En China se trazaba en plazas y mercados un círculo de tiza para establecer el lugar de exhibición de bailarines callejeros, costumbre también practicada por los yezidas transcaucásicos.

Los incas y la danza

Lamentablemente, no se conocen datos acerca de las danzas de las parcialidades aborígenes del NOA anteriores a la dominación del imperio inca. En cambio, de las danzas practicadas en el incario existen muchas descripciones de danzas colectivas circulares y de espiral. Según los informantes de la época, cultivaban variados géneros musicales. Cantaban sus canciones sentimentales (*harawis*) o de trabajo (*hayllis*) en forma colectiva, contraponiendo coros alternados con cantos solistas.

También se sabe que los incas eran afectos a diferentes formas de espectáculo: en Cuzco fueron comunes los simulacros evocativos de batallas y otras escenas de conjunto. *Sanca rimac* eran llamados los actores cómicos y *kacha rimac*, los que se ocupaban de temas graves. Quienes se dedicaban a las bufonías y acrobacias, eran los *sancuchikuy* y los *llamallama*.

Los incas también interpretaron danzas sobre temas diversos. Las había mixtas y de hombres y mujeres solas. Otras estaban reservadas a situaciones particulares. *Cachiua* se llamó la danza nocturna bailada por jóvenes alrededor de los sembrados, en primavera. Había bailarines enmascarados, llamados *sanayta* y *ayamusca*. Algunos danzaban con otro bailarían sobre las espaldas, lo que presumiblemente fue una forma de venerar a las huacas, en virtud de que esta fue una de las modalidades de danza más tarde prohibida.

Según relata el padre Cristóbal de Molina en 1574, el *taki collo* se bailaba en la plaza del Cuzco. Los danzantes iban cubiertos con pieles de puma. Así también vestían los jóvenes que festejaban su ingreso a la adultez, al bailar tomados de una sogá revestida en oro, según cuenta el mismo cronista. Bernabé Cobo también describe la misma danza de movimientos sinuosos y agrega que se mataba a un cordero con esa misma sogá para la comida que se celebraba una vez terminada la danza.

Algunos estudiosos afirman que los bailes folklóricos de carácter ambulatorio de los Andes derivan de estas formas descritas: el tomarse de las manos o los ponchos, como en el huayno peruano y boliviano o nuestro carnavalito. También el Inca Garcilazo describe danzas que reunían entre 200 y 300 hombres tomados de las manos, quienes daban primero un paso atrás y luego dos hacia adelante, para repetir el esquema. En cuanto a las danzas de oficios que, según afirma, se practicaron en el incario, en tierra boliviana se interpretaron danzas “de ovejeros, labradores, de pescadores, de monteros”. Al respecto, el cronista acota que “ordinariamente eran todas con sonido, paso y compás muy espacioso y flemático”.

La danza tradicional en el NOA

El repertorio de danzas folklóricas que suele practicarse en las festividades del NOA puede ser variado, especialmente en las ciudades capitales de la región o, en el caso de Salta o Jujuy, en localidades cercanas a las ciudades de mayor población o en pueblos donde se organizan regularmente festivales folklóricos y jineteadas. En cambio, en las pequeñas localidades del interior de la provincia de Jujuy, no se bailan ni chacareras ni zambas, aunque sí el carnavalito, el bailecito y la cueca. El bailecito, danza de galanteo influenciada por danzas de salón europeas, es de procedencia boliviana, aunque tal vez su origen sea peruano, como ocurre con el huayno, danza alegre de parejas enfrentadas y tomadas de las manos. El carnavalito, por su parte, fue antiguamente una danza colectiva de trote regular y movido que por tramos puede ejecutarse sobre un solo pie. Con el tiempo se transformó en un baile de pareja suelta que, según las figuras de rondas, filas y serpentinadas se vuelve danza de conjunto. Su origen también debe rastrearse en Bolivia, en danzas de origen coya.

Se trata de una danza de Carnaval y, por lo tanto, ligada a las prácticas propiciatorias de la cosecha: antiguamente algunos bailarines llevaban en su mano un tallo de maíz (llamado *chacra*, en quechua) o un girasol, costumbre que en algunos lugares se conserva. Hoy la planta que está siempre presente es la albahaca, en ropas y sombreros o detrás de la oreja de los participantes del rito carnavalesco. El especialista Carlos Vega acota: “La supervivencia de

arcaicos ritos pecuarios aparece cuando la ronda gira en torno de pequeños objetos que simbolizan el ganado; y el banderín con cintas de colores es, por su parte, otro resto de la antigua danza agraria”. También nota que “esta danza resulta lejanísima parienta de las danzas de trenzar o danzas de cintas que, hasta hoy, amenizan los pesebres de Navidad”. La tradicional danza de las cintas, que los chicos jujeños suelen bailar los 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción, en honor al niño Jesús o en Nochebuena, con sus diversas mudanzas (huachitorito, estrella, doble estrella, contradanza, cadena y adoración) conserva una base aborígen sobre la cual se asentó una influencia europea innegable, ligada a los ritos de mayo originados en el culto al árbol, eje del universo. Una de las secciones de la danza más conocida es el huachitorito, pantomima de adoración, en la cual un chico juega a ser un novillo: baja la cabeza y, con los codos imita los cuernos, en tanto torea los pañuelos que le agitan los otros chicos participantes, que tienen la intención de enlazarlo y llevarlo hacia el pesebre para que se arrodille ante el niño Dios.

Al examinar otra clasificación de las danzas tradicionales, en base a sus aspectos formales, se puede aclarar que, si bien se registran giros y saltos en algunas danzas folklóricas practicadas en el NOA, no existe ninguna exclusivamente de giro o de salto –como en África o en zonas montañosas de Europa– ni tampoco danzas que, como las de Bali, son solo ejecutadas con las manos, los ojos y el cuello. En cambio, sí se puede hablar de danzas abiertas, de carácter extrovertido, con desplazamientos y mudanzas, como el ya mencionado carnavalito. Y también danzas cerradas o de balanceo –presumiblemente para propiciar la meditación o el éxtasis–, como el pin pin, danza aborígen del chaco salteño, región ubicada al este de la provincia. Asimismo, se llama pin pin al instrumento que acompaña el baile, especie de tambor realizado con el tronco del palo borracho o yuchán, cavado por dentro, relleno de agua y tapada su boca con cuero de cabra. El tambor cuenta con un metro y medio de altura pero, enterrado en el suelo, llega a la altura del pecho del ejecutante, quien lo golpea con un palo largo. A este instrumento se le otorga especial protagonismo durante el areté, fiesta que se celebra hacia la finalización del verano, cuando ya ha terminado la cosecha. Participan de esta fiesta los chiriguano y los wichí. Bailan en una ronda, cubiertos los rostros tras máscaras de madera pintada con agregado de plumas, que representan

animales, como el jaguar, chanco de monte, toro, chivo y oveja.

Según su tema o motivación, también puede establecerse otra tipología de danzas. Si bien no hay referencias sobre danzas de curación para ser ejecutadas por chamanes, ni mortuorias, ni danzas de oficio en las culturas anteriores a los Incas o en el incario mismo, no se descarta que hayan existido prácticas dancísticas de ese tipo. Sí hubo danzas agrarias propiciatorias, dedicadas a deidades protectoras o a los antepasados, durante los ciclos agrícolas. En ciertos casos, las anteceden danzas para santificar el espacio de la representación (rituales de circunvalación y también ritos de disculpa, como se practica en Bali, para pedir perdón por anticipado a los dioses, por cualquier error que pudiera cometerse en la celebración, ya que se danza fundamentalmente para agradar a los dioses). Se trata de danzas mímico mágicas (que imitan determinadas acciones mediante movimientos estilizados) relacionadas con la siembra (el salto suele simbolizar el crecimiento de las semillas y brotes), la recolección, el nacimiento y la muerte (ciclos de renovación anual). También se incluyen aquí las danzas de la lluvia, que aparecen en todas las culturas originarias, como los indios pueblo, de Arizona o la danza del suri o de samilantes, que inspiró a los mapuches argentinos su danza del avestruz o *choiquepurrun*, según algunos investigadores.

Del Carnaval en el NOA

Existen danzas festivas cuya marca fundamental es la canalización de energías, como lo son las de procedencia boliviana llamadas diabladas, caporales y tinkus las cuales, durante el festejo del Carnaval, se practican en Jujuy y Salta. Para verlas en su original esplendor es necesario viajar hasta Oruro, ciudad minera de los Andes bolivianos, durante el Carnaval. La diablada es una de estas danzas tradicionales que reúnen elementos prehispánicos y europeos ingresados luego de la Conquista española. El espectáculo se compone de danzas de conjunto entre las cuales se intercala una coreografía dialogada denominada “relato de los diablos” que presenta una estructura similar a la del auto sacramental de la España medieval: allí se narra el combate que entablan Satanás y su séquito compuesto por los Siete Pecados

Capitales en contra del Arcángel Miguel, representante de la justicia divina.

Las máscaras de los diablos –realizadas en yeso, metal y papel maché– presentan un barroco conjunto de figuras de dragones y ofidios superpuestos, imágenes que se repiten en las capas, fajas y casacas bordadas de sus intérpretes. Sus contenidos simbólicos –luego convertidos al cristianismo y a un mensaje de carácter evangelizador en este espectáculo que dramatiza la lucha entre el bien y el mal– pertenecen a una cosmovisión animista propia de los ritos de carácter agrícola y religioso. Estas máscaras han sufrido un largo proceso de desarrollo, pero con el transcurso de los años fueron modificándose hasta encontrar un perfil estético que recuerda los rasgos exaltados con que la nación china representó a los dragones a lo largo de los siglos.

“Mi mirada es la de un artista de teatro que ve o descubre, bajo la cáscara de una fiesta, un llanto fúnebre, de un ritual, de una danza, los elementos fundamentales de este vastísimo territorio que hoy llamamos teatro”, argumenta César Brie, director del boliviano Teatro de los Andes. Al Carnaval de Oruro en su conjunto, el artista lo describe de este modo:

Durante tres días (y luego de una preparación de meses) decenas de miles de personas se reúnen en comparsas con trajes y máscaras extraordinarios y bailan sin cesar hasta caer. El arcángel guía a los demonios en la diablada, las chinas supay coquetean con sus cortísimas faldas, las morenadas se mueven lentamente con sus máscaras metálicas y sus trajes que se asemejan a gigantescos pasteles. Los incas saltan con pasos que solo deportistas resisten, el tincu, transplantado del campo a los estudiantes de la ciudad, ha perdido en este contexto su dimensión de lucha ritual y ha incorporado pasos acrobáticos. El jueves entran los campesinos, cuyas danzas han originado la mayor parte de las otras, en un Carnaval menos vistoso tal vez, pero radicado más profundamente. La iglesia, que había expulsado estas danzas de las procesiones en las que se habían originado, hoy las recibe al final del recorrido, en una catedral abierta donde, curas con baldes de agua bendita bendicen a los danzantes agotados que entran de rodillas, las máscaras en la mano y bañados de sudor y lágrimas, a hacerse perdonar pecados cometidos y a cometer en esas tres noches en las que todos los diablos andan, se desatan, de la mano de la euforia, el alcohol, la sensualidad, la alegría y la ofrenda.

En el mismo artículo se refiere también a ciertas danzas de los Andes que, por su naturaleza extática no despiertan interés al observador ajeno a esa cultura:

Hay en el mundo andino diferentes danzas con vestidos magníficos y pasos elaborados que se ejecutan en determinados momentos del año.

Muchas de estas danzas, al espectador ocasional o profano, le parecen aburridas, monótonas o repetitivas. Y lo son, si uno asiste a ellas en calidad de espectador. Porque son danzas que tienen un sentido y función ritual, que provocan algo dentro de los danzantes. No son danzas ejecutadas para ser mostradas sino para ser vividas. Por esto tienen tan poco éxito entre los turistas, porque duran horas y lo que hay para ver se lo puede observar en diez o quince minutos. Incluso, muchas de estas danzas se ejecutan en círculo y los bailarines dan las espaldas a quien está fuera del círculo. ¿Pero qué cosa ocurre en el círculo? Traten de danzar y ejecutar al mismo tiempo un pinkillo (flauta) durante horas, y se darán cuenta de cómo cambia la percepción de las cosas. Así, estas danzas tienen sentido en cuando expresan una vivencia, aun cuando no la muestran a quien está fuera. ¿Tal vez el hecho de mostrar disminuye lo vivido? Lo ignoro, pero sé que diferentes rituales que llevan hacia un estado de conciencia diferente, un trance, prevén también un reemplazante de dicho trance, un sustituto. Si el estado de alteración de la conciencia, de percepción física superior a las fuerzas no llega, si el dios no visita ese día al danzante o ejecutor, entonces este puede representar a la posesión, fingirla. Y los demás asistentes aceptan y fingen creer en algo que es solo la formalización, la representación precisa pero mucho menos potente que el posible original. En estos casos, la representación funciona, como decimos en la jerga teatral, “para salvar el día”.

En los días de Carnaval, en asentamientos rurales de la provincia de Jujuy, un juego danzado descrito por la antropóloga Claudia Forgone llamó la atención de Antonio Paleari que lo cita en su *Diccionario mágico jujeño*. Se trata de

un contrapunto entablado entre un grupo de mujeres y otro de hombres, o entre grupos de distintas localidades quebradeñas y cuyos versos, generalmente con un contenido picaresco-amoroso van *in crescendo* en tanto se caldean los ánimos y transcurren las horas. Mientras la chicha y el vino comenzaron a distribuirse generosamente entre los presentes, irrumpieron de improviso en el patio dos jóvenes gritando y con una mazorca de maíz -sin madurar- recién arrancada, sosteniéndola con la mano izquierda en posición erecta a la altura del órgano sexual masculino. Ambos simulaban toparse con la mazorca, en tanto los presentes iban haciendo coro a estos dos personajes. Luego, comenzaron a topar a las mujeres sin distinción de edad ni estado, hecho que motivó algarabía y ágiles jugueteos. Unas mujeres enfrentaban y trataban de sacarles las mazorcas a los jóvenes, otras los rechazaban a empujones. Durante más de media hora ninguno de los dos cesó de brincar, en tanto el erkencho sonaba ininterrumpidamente. Hacia el final del juego comenzaron a correrse buscando toparse entre ellos tratando de quitarse, mutuamente, la mazorca. Se revolcaron en el suelo, se agredieron con la única mano que les quedaba libre y con los pies, y como ninguno de los dos cedía en su intento, concluyeron la

acción en el mismo instante en que otro joven enarboló una planta de maíz que acababa de arrancar de un cultivo cercano, nos tomaba de la mano brincando al son del erkencho, recorriendo el patio y realizando zigzagueantes figuras o amagando otras en espiral. Los hombres que integraban la fila, enarbolaron también plantas de maíz. Así continuaron hasta que el erkencho dejó de sonar.

Paleari aclara que el juego descrito “encuentra para su desarrollo el ámbito temporal adecuado, puesto que el Carnaval en la Quebrada coincide con la primera cosecha de maíz y esa coincidencia cronológica es la que, a nuestro criterio, facilita la acción licenciosa y orgiástica, eliminando las barreras del pudor y de las normas de conducta impuestas por la educación religiosa”.

Rituales coreografiados en el NOA

1) Danza de samilantes o danza del suri

Son siempre varones los intérpretes de esta coreografía que se ofrece frente a la iglesia del pueblo en todas las fiestas patronales celebradas en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña. Los samilantes llevan una vestimenta confeccionada con plumas de ñandú o avestruz americano, ya que el sentido de la danza es imitar a ese animal, llamado suri, en quechua, estrechamente vinculado a las tormentas y a la falta de lluvia. Se dice que el ñandú, cuando está por llover, realiza unas corridas que le son características. Tanto los pueblos originarios del NOA como los antiguos mapuches realizaron una danza basada en las evoluciones de este animal, en trance de percibir el cambio meteorológico.

De allí se impondría la creencia de que basta invertir los términos (realizar el movimiento del animal sin que existan signos de tormenta próxima) para asegurarse lluvias suficientes. Como ya se dijo, hay quienes sostienen que el *choiquepurrun* de los mapuches (de *choique*, avestruz, y *purrun*, danza, en *mapudungun* o lengua mapuche) es uno de los signos de la influencia inca sobre este pueblo originario del actual Chile, si bien hoy en día, solo se conserva la danza en los asentamientos neuquinos, durante la rogativa del *nguillatun*. Esta celebración, la más importante del mundo mapuche, comienza con la danza del *lonkomeo*, la que se repetirá durante los cuatro días que dura la rogativa.

Se trata de un baile mímico ritual a través del cual los danzantes reproducen ciertas características de sus animales totémicos: a lo largo de las diferentes figuras o fases de la danza, los bailarines imitan los pasos del luan o guanaco en su ascensión a los cerros, las contorsiones del puma, los rápidos movimientos de cabeza del tero. Sin embargo, la figura más característica del *lonkomeo* danzado en las comunidades mapuches neuquinas es la del *choiquepurrun*, segmento de la danza en la que se imita al *choique*, especie de avestruz de tres dedos en cada pata, aún característica de la zona del centro y sur de Neuquén.

Esta ave constituye para los mapuches la expresión de la alegría y la gracia. El baile ritual se realiza hacia el este, sobre una pista delimitada por un amplio trazado circular solamente destinado a los intérpretes que compiten en términos de resistencia física. Según apuntan los especialistas, la ejecución de la danza no se ciñe a una coreografía fijada previamente sino que existen movimientos libres sobre un motivo determinado, de modo que el mejor bailarín es el que más resiste, ya que desde antiguo también, la danza “no era cuestión de armonía o de gracia sino de aguante”, tal como subraya Esteban Erize. Hombre avestruz o bien *choiquehuenche*, en lengua mapuche, es el nombre que designa a cada uno de los cinco intérpretes del *choiquepurrun*, baile solamente reservado a los hombres. La danza se ejecuta al son del *kultrun*, esta vez apoyado en el suelo y tocado con dos palillos, también solo por hombres. Según Willy Hassler, la danza se divide en cinco piezas que representan el nacimiento y el posterior desarrollo de la vida del avestruz, desde la rotura del huevo y sus primeros aleteos hasta que el animal domina las gambetas características de su modo de correr. La importancia de esta danza proviene de la significación que para los mapuches tiene esta ave: cuando se ve a un *choique* realizando la carrera zigzagueante, este hecho se interpreta como un anuncio de un cambio meteorológico. Los intérpretes de esta danza llevan una indumentaria especial que Hassler describió de este modo:

En la cabeza, plumas de variados colores; camisa y faja con cascabeles en bandolera; calzoncillos largos arremangados, chiripá negro que remataba en una cola en la parte trasera; las rodillas tenían un círculo azul, en las tibias, una cruz, y en los pies, dibujados los largos dedos del avestruz. El conjunto pintado simulaba las patas de este animal. (...) Sobre la espalda, completamente extendido, el poncho, con el que se ejecutan los movimientos que representan el aleteo del ave.

El estudioso Adán Quiroga, al referirse al comportamiento del suri ante la proximidad de una tormenta, escribió:

En el folklore calchaquí, hasta hoy el suri es anunciador de la lluvia. Cuando el tiempo está por cambiar, esta gran ave nerviosa abre las alas, cuyas plumas desordenadas sacude, y corre al encuentro de la primera ráfaga húmeda de viento que llega. Cuando la descompostura atmosférica se anuncia con los primeros truenos lejanos, huye vertiginosamente de un lado al otro, describiendo grandes curvas, moviendo su cuello largo y flexible, abriendo su pico y volteando curiosa y airosamente en el aire, doblando sus largas canillas de manera que aparece como un ser fantástico, que cobra con la agitación de su plumaje formas diversas, corriendo a medio vuelo sobre la llanura.

Es por las mismas razones que los samilantes, durante las fiestas patronales que se festejan en otoño e invierno, meses correspondientes a la estación seca, realizan el rito pidiendo lluvias, en tanto si se realiza en primavera y verano, meses de estación húmeda, bailan la danza para agradecer el agua recibida. La coreografía completa se realiza en dos oportunidades frente a la imagen ubicada en el atrio de la iglesia: durante la víspera de la festividad, a la noche, y durante la tarde del día siguiente. Los samilantes también participan de las procesiones con las imágenes alrededor de la plaza y el pueblo y, recién desde hace unos años, a instancias de los padres Jesús y Pedro Olmedo, este último obispo de la Prelatura de Humahuaca, los danzantes son invitados a entrar a la iglesia, junto a los instrumentistas que los acompañan, con el objeto de ser bendecidos. Antes no ocurría lo mismo: “¿Por qué no entran los suris a la iglesia?”, pregunta en octubre de 1970 Juan Gabriel González, estudioso que describe para *La Gaceta de Tucumán* los detalles de la festividad de Santa Rosa, en Tastil: “Después que nos saquemos las plumas, pues”, es la respuesta del samilante interrogado. “No hay forma de que nos explique por qué no pueden asistir a misa con las plumas, ya que según afirma, realizan el rito para la Virgen. No entiende nuestra pregunta. Igual suerte corremos con los otros suris. Quizá actúa en ellos, de manera solapada, el sentimiento de que esa tradición es un elemento extraño o periférico al ritual cristiano”, aventura el cronista.

La estructura coreográfica de la danza del suri consiste en “tandas” de avances y retrocesos de frente a la imagen. La serie concluye con un giro y el retroceso de la primera pareja que deja su lugar a sus compañeros de cuadrilla.

La estructura repite el esquema de la novena: son nueve series en las que se realiza el esquema de nueve mudanzas, todo lo cual es contabilizado por una persona que pasa nueve piedritas de una mano a otra. Si bien existen variantes de una zona a otra, el paso de la danza involucra a todo el cuerpo. El paso del suri o paso característico de la danza de samilantes consiste en cuatro tiempos que se cumplen siempre con las rodillas en flexión. A veces se inicia con una breve patada al aire:

- el danzante salta en el lugar comenzando con la pierna izquierda, con la pierna derecha flexionada;
- vuelve a saltar y apoya el pie derecho llevando la otra pierna elevada detrás de esta;
- sucede un momento de suspensión por flexión de ambas rodillas;
- vuelve el pie izquierdo a apoyarse en tierra.

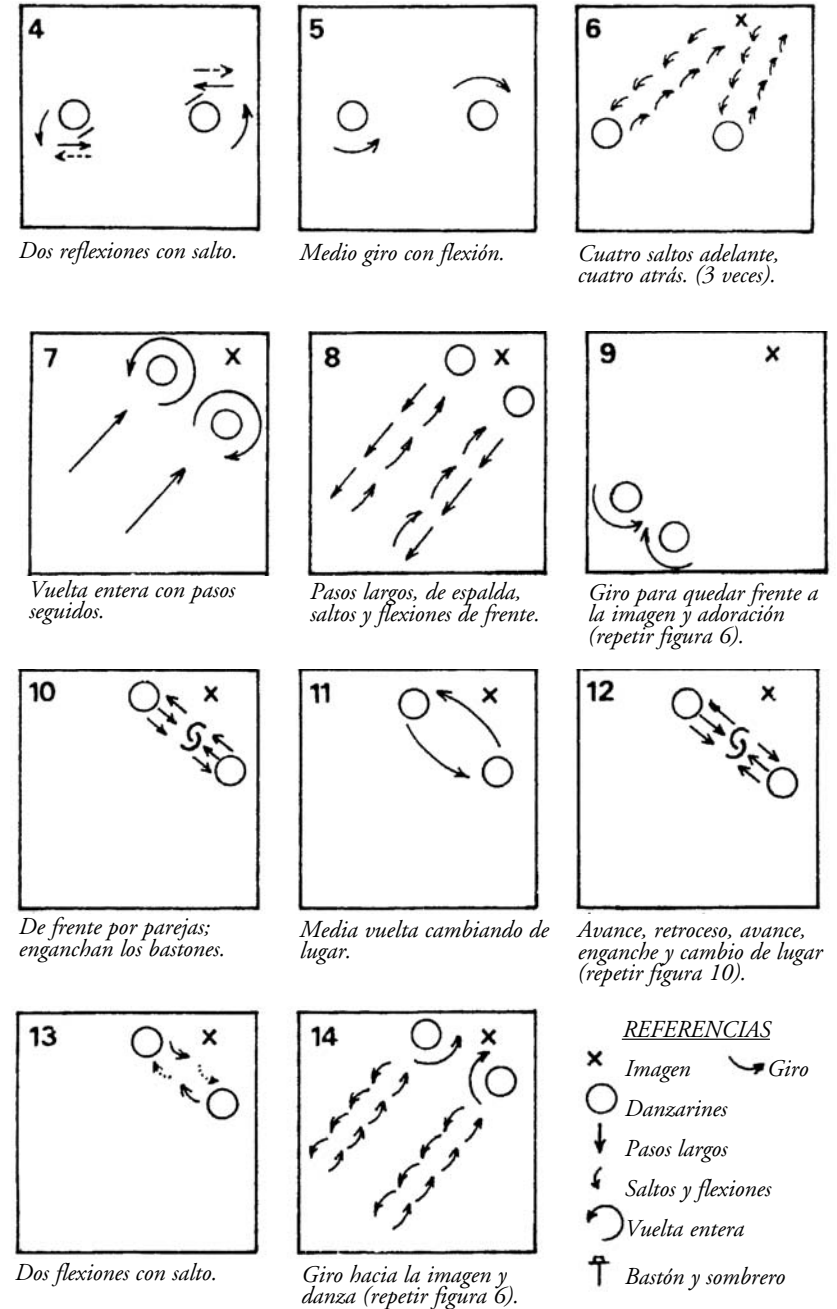
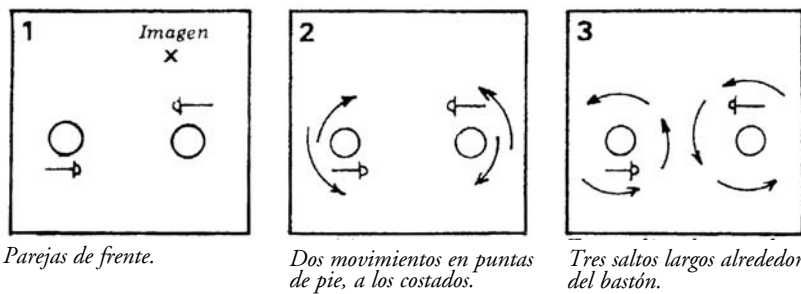
Así, la sucesión de pasos se repite, comenzando con la pierna derecha.

Especialistas en folklore, los jujeños Marcia y Alfredo Cabezas han descrito la coreografía exhaustivamente:

- 1) las parejas se ubican frente a frente; al sonar la corneta los bailarines asientan en el suelo el gancho que llevan en la mano derecha; colocan el sombrero encima de él y apoyan esa mano sobre la izquierda;
- 2) hacen dos movimientos, levantando los talones para ambos costados, hacia la izquierda y hacia la derecha;
- 3) en tres saltos largos, imitando al avestruz, dan una vuelta alrededor del gancho, golpeando con el talón de la pierna izquierda y dando el paso con la derecha;
- 4) en el cuarto salto levantan el gancho con la mano derecha y toman el sombrero con la izquierda; hacen dos flexiones con salto, una adelante, otra atrás, frente a frente las parejas;
- 5) medio giro (a la izquierda y derecha cada bailarín) de frente a la imagen, con una flexión de reverencia;
- 6) las parejas se colocan de costado, frente a la imagen. Comienzan a danzar con cuatro saltos hacia delante y cuatro saltos hacia atrás, con flexiones sin dar la espalda a la imagen. Repiten esta figura tres veces: 1ª y 3ª, levantando y bajando los brazos; la 2ª llevando los brazos para ambos costados;

- 7) con cuatro pasos seguidos, imitando al avestruz, se hace una vuelta entera;
- 8) siguen danzando hacia delante y hacia atrás con pasos largos; da vuelta y dando la espalda a la imagen, con saltos y flexiones de frente, dos veces;
- 9) giro para quedar frente a la imagen, uno por la izquierda, otro por la derecha, en tres pasos. Se adora otra vez, hacia delante y hacia atrás, al llegar cerca de la imagen debe hacerse una reverencia;
- 10) se colocan las parejas frente a frente, hacen un avance, un retroceso, un avance como para chocar, enganchan los bastones, pareja a parejas;
- 11) dan media vuelta bailando y cambian de lugar;
- 12) desenganchan de nuevo y con el bastón y el sombrero arriba, hacen avance, retroceso, avance, frente a frente, enganchan de nuevo y bailando vuelven a su lugar;
- 13) hacen dos flexiones con salto frente a frente, por parejas;
- 14) giro hacia la imagen; bailan por delante y atrás dos veces; a la tercera hacen una reverencia cerca de la imagen; siguen bailando y al 5º avance colocan el sombrero sobre el bastón, y luego hacen una flexión como arrodillándose, primero sobre la pierna derecha y luego sobre la izquierda.
- 15) terminan la danza y la música, de rodillas rezan juntamente con todos los fieles; el gancho asentado en el suelo y el sombrero arriba de este;
- 16) el esquema de la danza, según la notación tradicional es la siguiente:

Esquema danza del suri



Mientras se realiza la danza descrita se toca el erke, instrumento también llamado corneta, rematada la punta de la larga caña hueca con una bocina de metal, comúnmente confeccionada con una lata de duraznos replegada a martillazos y no con el asta de vaca antes característica. Por su parte, el campanero tañe las campanas en la torre de la iglesia, mientras algunos tiran cohetes y bombas de estruendo. Los samilantes ejecutan su adoración frente a la iglesia durante la tarde de la víspera. Luego salen al camino a recibir a las imágenes que llegan de algún poblado de la zona. Bailan con unos picos o bastones de madera de los que una saliente les permite un único gesto travieso: enganchar el tobillo de algún distraído para hacerlo tambalear o tirar al piso. Un rasgo de picardía y humor inesperado en el marco devocional que encuadra la procesión.

Puede haber entre las parejas de *plumudos*, un chico vestido del mismo modo, que oficia el rol de “el pollo”. Entre el público, hay quienes quieren “robar” al chico apartándolo de la danza, y es ese el momento en que los mayores utilizan el bastón que llevan entre las manos para engancharlo en el tobillo de los entrometidos, y hacerlos caer al suelo. En otros momentos, los cuatro samilantes enganchan sus picos o bastones al ras del suelo y giran como si estuvieran peleándose entre sí.

El vestuario que presenta el samilante jujeño, está influenciado por la representación del suri boliviano, danzante de Carnaval con gran profusión de plumas en la cabeza y el cuerpo. Si bien existen algunas variantes, según describe Esteban Sajama, su vestuario es el siguiente:

- poncho corto de lana de oveja sobre el que se disponen las “alas”;
- 4 fajas de 5 centímetros de ancho cubiertas con plumas de avestruz cruzadas sobre el pecho;
- 4 fajas más angostas que las anteriores, también cubiertas de plumas atadas en las muñecas y en los brazos, por arriba de los codos;
- una faja igual, para el cuello;
- una faja con plumas bien largas atada a la cintura, a modo de faldellín;
- una tira con cascabeles para cada pierna, atada por sobre las rodillas;
- en la cabeza, un pañuelo atado en la barbilla y sobre él, un bonete de plumas. A veces, el samilante solo se pone un sombrero aludo adornado con plumas de avestruz;

– en la mano, un pico o bastón hecho de una rama de árbol terminada en un gancho.

El acompañamiento musical es solo ejecutado con bombo y erke. En contadas ocasiones, los samilantes cantan una canción con letra en quechua.

2) Hueveada, empollamiento y capada del torito

En un trabajo basado en la observación de la fiesta de San José celebrada en Abra Pampa, Jujuy, la investigadora María Azucena Colatarci describe algunas variantes de la danza del suri, a las que integra en el grupo de *adoraciones* o *invenciones*, dedicadas a un santo o a una Virgen: la *hueveada* o empollamiento y la capada del torito. “Entre los ñandúes, son los machos los que empollan huevos. La hembra los pone y se va. Y parece que el suri hace movimientos circulares alrededor de los huevos”, aporta respecto de la primera *adoración* el señor Luis Alberto Wayar, entrevistado por Renata Kulemeyer. Respecto de la segunda, cabe destacarse que en las mascaradas vascas celebradas entre el primer día del año y el fin del Carnaval, el personaje más importante, el hombre-caballo llamado Zamalzain (un celebrante que se desplaza con un armazón de madera que indica muy sumariamente las características del animal) es también capado durante la fiesta. Así lo describe Julio Caro Baroja: “El que hace la operación arroja al aire dos corchos que simulan ser los órganos genitales. Zamalzain finge quedar debilitado, pero poco a poco recupera después sus fuerzas y baila, saltando más que nunca, pegando enormes cabriolas”. Según el autor, uno de los rasgos recurrentes de las mascaradas del Carnaval europeo es presentar, a través del acto de castración o muerte y resurrección de un personaje simbólico, la pérdida y la inmediata recuperación de las fuerzas reproductoras.

Colatarci describe del siguiente modo ambos rituales coreografiados:

La *hueveada* es realizada por los suris y se enlaza con la adoración que estos ejecutan. Para hacerla, dos suris se desprenden del grupo y proceden a delimitar el espacio donde prepararán el nido. Los dos suris barren con palmas una porción de terreno cuadrado o circular cercano a la luminaria, donde harán el nido; para marcar los límites emplean los picos. Delimitado el espacio acercan un poco de paja al lugar para armar el nido y retornan junto al grupo para continuar adorando.

Luego, todos los suris se dirigen al nido y dan algunas vueltas alrededor del mismo hasta que se ubican en rueda, mirando hacia el

centro, agachados y muy juntos; es así que solo se ven los plumajes que los tapan. Los suris mayores, que han barrido el espacio en el que está el nido, quedan afuera del grupo, dan vueltas en torno del mismo, saltan sobre él, indican a los suris que están en el nido cómo acomodarse mejor y preguntan si ya están listos los huevos (se trata de huevos duros o papas hervidas).

El maestro de suris, que no lleva un atuendo diferenciado, también revisa el nido y lo aprueba. Llega entonces el momento esperado por todos, mientras los que están en el nido permanecen quietos y los dos mayores adquieren una actitud expectante, el maestro de suris anuncia en voz alta que aquellos que deseen intentar el robo de los huevos del nido pueden hacerlo; la única condición es participar de a dos por vez.

Participan de la *hueveada* solo los hombres jóvenes, estos prácticamente se arrojan sobre el nido mientras los suris que están afuera tratan de impedirles el robo pegándoles y enganchándoles distintas partes del cuerpo con sus picos, con particular interés en las piernas y pies. En ciertas ocasiones, algún participante logra su cometido, entonces se come el huevo en medio de las felicitaciones y comentarios de los presentes; en otros casos no pueden y se retiran del nido apaleados, causando hilaridad en los presentes. Este mecanismo de invasión y defensa del nido continúa hasta que el “maestro de suris” indica que el tiempo establecido (son diez minutos aproximadamente) ha terminado. En este momento se acerca al nido, introduce su mano en él (en medio de los suris) y saca un plumaje diciendo: “Aquí está el pollito, el pollito es mío”, lo muestra a la concurrencia y los suris se levantan, así se desarma el nido y todos retornan frente al santuario para reiniciar la adoración de suris al son de los toques instrumentales que habían cesado al comenzar la *hueveada*.

La cantidad de veces que se hace el empollamiento de los suris es variable y depende de las promesas que haya; además, no tiene relación con la cantidad de veces que se realiza la adoración de suris.

En cuanto a la capada del torito, varios personajes intervienen activamente:

- a) torito: es un individuo adulto de sexo masculino que se coloca sobre la cabeza del atuendo ceremonial denominado “torito”;
- b) otro individuo adulto de sexo masculino cuya función es enlazar y manear al torito;
- c) una mujer adulta que se encargará de “capar” al torito;
- d) otra persona, de sexo indistinto, que ayuda en las tareas, ya sosteniendo al torito, ya colocando el recipiente donde virtualmente caerá la sangre en el momento de la “capada”, ya marcando a los presentes después de la misma;
- e) para iniciar la capada preparan previamente el atuendo ceremonial “torito”, adosándole los testículos de un cordero;

disponen de mistura (papel picado) y lana de color para enflorar al torito antes de caparlo; además hacen un hoyo en la tierra en el lugar donde se realizará esta invención, delante del santuario o a varios metros de la entrada del mismo. La adoración comienza cuando el individuo se coloca el atuendo ceremonial sobre la cabeza y realiza desplazamientos en el área comprendida entre el oratorio y la entrada al predio. En tanto, la persona que ha sido designada previamente toma un lazo, lo persigue hasta que logra enlazarle los pies, de modo que lo derriba y, una vez que está bien maneado, al lado del hoyo y mientras la mujer que lo capará se prepara, el torito es enflorado con lanas de colores entre sus astas y a los presentes les arrojan talco y mistura. Mientras realizan estas actividades, *challan* el hoyo practicado en la tierra volcando vino o leche caliente (ponche) cigarrillos y hojas de coca en su interior; de la bebida que utilizan convidan a los presentes que están más cerca del grupo que adora. A continuación, la mujer, munida de un pequeño cuchillo procede a capar al torito, al par que este realiza movimientos convulsivos tratando de impedir el hecho sin lograrlo. Los testículos caen sobre un plato que está ubicado debajo del atuendo y que contiene un líquido con colorante, que se usa para embeber una marca con las iniciales SJ, de San José, y con la misma marcar a los presentes sobre la ropa. Para finalizar, vierten el contenido del plato en el hoyo, lo tapan, sueltan al torito que se incorpora y sale corriendo, mientras todos se dispersan.

3) Danza de los cuartos

También llamada “adoración de cuartos”, esta danza está directamente ligada a la que ejecutan los samilantes, ya que en base al número de cuartos de animal que donan las familias de la zona para festejar al santo o la Virgen del pueblo, cada cuatro cuarteras se organiza una cuadrilla de plumudos. En función de sostener las medias reses (de cordero, chivo o llama sin cabeza, cola ni vísceras), es preciso formar parejas de danzantes, de cualquier sexo y edad. Se ubican en hileras de frente a la imagen, sosteniendo los cuartos de modo que su cara interna se oriente hacia el frente. La danza consiste en ejecutar avances y retrocesos acompañados de constantes balanceos de las piezas de carne: hacia adelante y atrás, con los brazos extendidos, y hacia arriba y hacia abajo, también con los brazos extendidos, de modo que los cuartos se elevan por encima de las cabezas de los danzantes.

Las evoluciones incluyen giros que se ejecutan sin soltar el cuarto, hacia

izquierda y derecha, y también figuras, como las del puentecito, semejante a la del carnavalito: todas las parejas elevan sus cuartos formando arcos, debajo de los cuales pasa la última pareja del fondo, con sus brazos bajos para ubicarse en primer término, elevando su cuarto, para que sucesivamente las demás parejas los imiten. Esta misma figura se realiza, a veces, de adelante hacia atrás. Otra de las figuras de conjunto recibe el nombre de “brinquillo”, y consiste en una ronda de los participantes unidos tomando los extremos de los cuartos, dando la espalda al centro de la rueda.

La cuarteada o tirada de cuartos es el momento de la danza en el que los participantes tiran de las piezas de carne para separarlas. Se trata de un ritual que tendría origen prehispánico, recuperado posteriormente para las fiestas patronales desde que se lo incluye en la celebración de San Santiago, patrono de la hacienda. Con movimientos enérgicos (que a veces deben ser repetidos una y otra vez) se descuartizan las piezas de carne, a veces “marcadas” con una piedra de cuarzo si las que tiran los cuartos son mujeres. A quien logra el pedazo más grande, se le augura abundancia y prosperidad durante ese año.

Marcia y Alfredo Cabezas, los especialistas jujeños ya mencionados, también realizaron la descripción de esta danza:

- 1) ubicarse en pareja, tomando los cuartos de cordero en número de seis y ocho;
- 2) al ritmo de la corneta, bajar los cuartos y arrodillarse en signo de veneración;
- 3) en posición de pie, levantar los cuartos en alto, retroceder y avanzar dos veces, bajando alternadamente los cuartos, con paso rítmico y cortadito;
- 4) con los cuartos en alto, sin interrumpir el ritmo, hacer un giro completo hacia fuera;
- 5) repetir la figura 3, pasando luego cada pareja por debajo de las restantes;
- 6) repetir figura 4;
- 7) caminar con paso rítmico, por espacio de unos metros, y repetir de nuevo las figuras 3 y 4;
- 8) cuando se detiene el misachico al final de la procesión (ya sea en el oratorio o en la iglesia), al frente de la imagen hacer una reverencia con los cuartos;

9) al final de la danza, se realiza el corte de los cuartos, mediante golpes secos y fuertes;

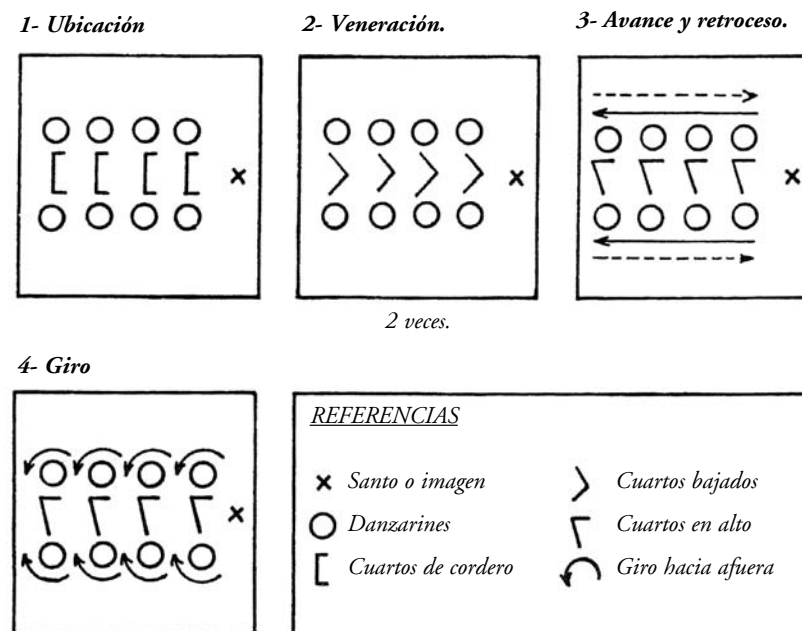
10) una vez separados por la mitad los cuartos, repetir las figuras 3 y 4;

11) colocar los trozos de cordero al pie de la imagen, en señal de veneración;

12) después de orar por unos minutos, cada uno levanta su parte, iniciando la partida del misachico.

El esquema coreográfico, según los especialistas, es el siguiente:

Esquema danza de los cuartos



4) Danza de Torito y Caballitos

Comúnmente, junto a los samilantes, en las procesiones se distinguen tres adolescentes quienes, aliados dos contra el restante, juegan a embestirse en función de los roles que interpretan: dos son los “caballitos” que resisten

las acometidas del tercero, el “torito”. Con un vestuario y aditamentos ya descritos anteriormente –el Torito con montera de cuero simulando la cabeza del animal, los Caballitos, con un aro de cuero que se ajusta a la cintura, con una cabeza de caballo en su parte delantera– bailan al son de la flautilla y la caja. Pocos se avienen a aventurar algún significado para este ritual de procesión.

Se suman al cortejo dos adolescentes que bailan Caballitos, simulando luchar con un tercero, el Torito. Avanzan y retroceden, a veces van contra el público. Y el Torito, ahí ya está, es un símbolo típicamente cristiano, porque hay dos caballeros, un torito, la imagen de la Virgen, y uno de los caballeros la defiende a la Virgen de las embestidas del torito que viene a ser el diablo,

interpreta el mismo señor Wayar, en la entrevista citada de Renata Kulemeyer.

En función de establecer antecedentes hispánicos de esta danza, además de Zamalzain, el hombre-caballo ya citado, se encuentran Zaldiko, personaje de los Carnavales de Navarra y los caballitos que intervienen en las procesiones del Corpus, en Pamplona. En Valencia, el investigador Flores Arroyuelo describe antiguos danzantes, unos con cuerpo de caballo y otros, que recuerdan a los samilantes: “...En el siglo XVII, los danzantes utilizaban cascabeles en los jarretes de las piernas y adornaban sus cabezas con grandes plumas de diferentes colores”.

Ligada a la danza de Torito y Caballitos, Colatarci describe otra *invención* o *adoración*. Se trata de La señalada, que solo se celebra si alguien ofrenda a la imagen nuevos atuendos para danzar Torito y Caballitos. Así, tres hombres previamente elegidos se colocan los nuevos atuendos ceremoniales, mientras que los presentes –exceptuando a los niños que deben alejarse del lugar– hacen “corralito”, tomándose de las manos para impedir que los caballitos y el torito escapen. Entre los presentes, serán enlazados y maneados, se les arrojará papel picado y se los señalará con las iniciales del santo.

Los jujeños Marcia y Alfredo Cabezas también codificaron la coreografía de esta danza:

1) entran bailando el torito adelante y los caballos atrás, dando la espalda al público. Los caballos hacen un trote corto como corriendo; el

toro da un paso adelante y otro atrás, moviendo con mucha gracia la cabeza; se da vuelta, tratando de embestir repetidas veces a los caballos, los cuales se defienden con sus cuchillos y banderillas;

2) se ubican a la inversa de la entrada, se arrodillan y rezan. Al comenzar el flautero y el ritmo de la caja, se levantan y hacen un giro y un contragiro, los dos caballos y el toro, levantando una vez el pie izquierdo y otra, el derecho;

3) cruce de los caballos en el centro, ambos de frente. El toro haciendo un paso adelante y otro atrás, aguarda;

4) ataque del toro al caballo número 1. El caballo da un giro defendiéndose; el toro da una vuelta a su alrededor tratando de cornearlo; el caballo se defiende con el cuchillo y la banderilla;

5) lo mismo hace con el caballo 2;

6) la danza prosigue; los caballos hacia delante y atrás hacen un avance, retroceso y avance dándose vuelta con un giro. El toro siguiéndoles, hace lo mismo tratando repetidas veces de cornear a los caballos, pero estos se defienden.

7) comienza la segunda parte. Cambian de ubicación el toro y los caballos. El flautero da la señal para comenzar el caracoleo, o sea, giro y contragiro del toro y los caballos; cruce de estos en el centro; el toro ataca al caballo primero y luego al caballo segundo y trata de embestir a los fieles, pero los caballos lo evitan. Mucho vale en esta danza la gracia y el movimiento que hagan el torito y los caballos;

8) giro y contragiro del toro y los caballos. Terminan arrodillándose frente a la imagen. Rezan, luego comienza el flautero a dar el ritmo para el caracoleo de los caballos y el toro;

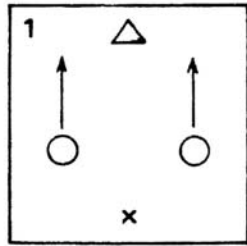
9) cruce de los caballos en el centro y ataque del toro.

10) avance y retroceso bailando;

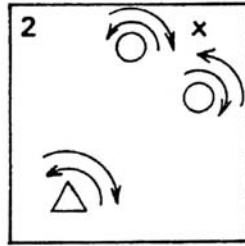
11) salida del misachico, mientras tanto la danza del torito sigue adelante de la imagen.

El esquema correspondiente es:

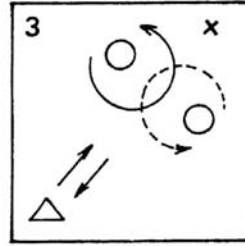
Esquema danza de Torito y Caballitos



Caballitos y toro, de espaldas al público.



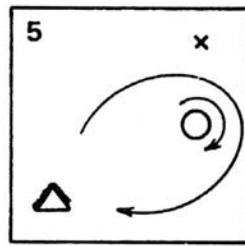
Giro y contragiro.



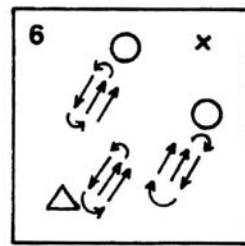
Cruce de caballos en el centro, el toro aguarda.



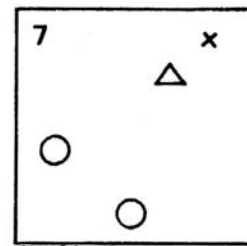
Giro del caballo 1 y vuelta del toro.



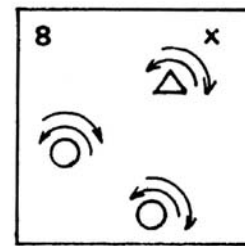
Giro del caballo 2 y vuelta del toro.



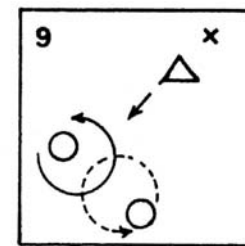
Avance, giro, retroceso, giro, avance, giro.



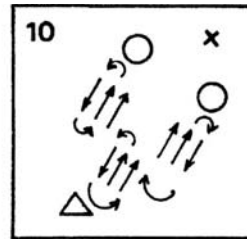
Cambiando de ubicación se repite fig. 2,3,4 y 5.



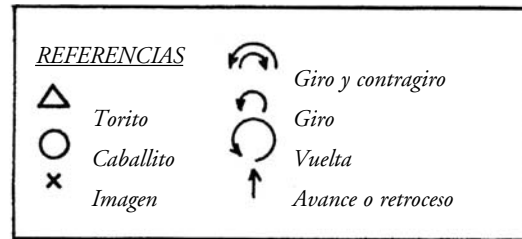
Giro y contragiro; se arrodillan y rezan.



Cruce de caballos en el centro; el toro ataca.

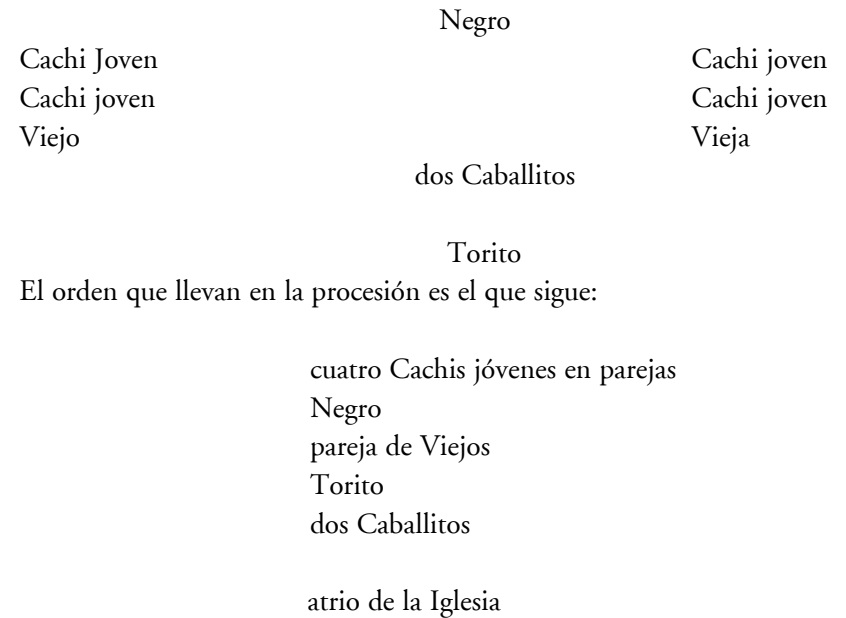


Repetir la fig. 6.



La adoración de los Cachis en la Fiesta Grande de Iruya

Esta coreografía –descrita en su contexto festivo en el último capítulo de este libro– tiene lugar el primer domingo de octubre, durante la Fiesta Grande en homenaje a la Virgen del Rosario, patrona del pueblo salteño de Iruya. La adoración de los Cachis sucede antes y durante las procesiones de las imágenes por el pueblo; la interpretan 10 jóvenes de sexo masculino que representan al negro, a una pareja de ancianos, a cuatro jóvenes (“dos changos y dos chinas”), más dos Caballitos y un Torito, estos últimos, sin máscaras. El ritual consiste en nueve avances con sus retrocesos, más variaciones. Los Caballitos inician el desfile, saludando ceremoniosamente a la imagen quitándose sus sombreros, mientras cumplen con la serie de movimientos pautados. Luego, tras un giro y una rápida carrera hacia atrás, los caballitos giran entre sí, mientras que el Torito traza la figura de un ocho, pasando entre ellos. Por su parte, los cachis o personajes enmascarados se dividen y emprenden un círculo desde lugares opuestos, conteniendo en su interior a las figuras descritas. Por su parte, el negro deambula por detrás de estas formaciones. El esquema es el siguiente:



Si tiempo atrás la adoración de los cachis contaba con una secuencia que se desarrollaba lejos del sacerdote y la iglesia, como algunos afirman, hoy ya no es así. Los Cachis persiguen al Torito para montarlo, el Torito juega a embestir al Negro o al público, los Caballitos enfrentan al Negro. Todos bailan en ronda, tomados de las manos, saltando en un pie y apoyando el talón de la otra pierna, hasta que se sueltan y aplauden con los brazos en alto. Todos bailan en conjunto menos el Negro que baila solo, acompañado del sonido de una corneta, música que luego debe pagar con billetes que extrae de sus bolsillos.

Por otra parte, todos niegan conocer el significado y origen de esta mascarada simbólica. Don Arturo, propietario del almacén que dista 50 metros de la iglesia afirma que en sus 83 años de vida vio a los Cachis repetir la misma adoración y los mismos juegos: “Es algo muy antiguo y nadie puede saber cómo empezó”, subraya. Uno de los intérpretes de la danza de Caballitos en la Fiesta Grande de octubre de 2006 da su versión:

Los Cachis son una familia; los padres son los que tienen el pelo blanco, los jóvenes son los changos y las chinas que, en realidad, son varones disfrazados. El personaje del Negro representa al mal, es mujeriego y se pelea con el resto. El Torito y los dos Caballitos representan el bienestar de la gente.

Todos los que toman parte de este ritual, ensayado en todas sus fases, son promesantes. Forman al menos tres grupos: los que adoran en la víspera, al alba del día de la celebración, al mediodía y a la tarde.

Julio Caro Baroja relaciona las mascaradas invernales europeas, origen del Carnaval,

con la noción de aparición de los demonios y fantasmas y de las almas de los muertos sobre la tierra alrededor del solsticio invernal. Estos personajes -según el investigador- contribuyen, entre otras cosas, a promover la fertilidad de la tierra y a expulsar a los espíritus malignos mediante el sonido mágico de las campanas que llevan colgando.

Por otra parte, Caro Baroja encuentra personajes recurrentes en las mascaradas invernales españolas, que parecen relacionarse directamente con la adoración de los Cachis:

- 1) una pareja joven y principal;
- 2) una o varias parejas de viejos;
- 3) un personaje animal, importante, estrechamente relacionado con la primera pareja;
- 4) varias representaciones de animales de importancia secundaria;
- 5) máscaras de carácter oscuro que asustan y espantan;
- 6) máscaras de carácter alborotado de rasgos femeniles.

Las mascaradas heredadas de las celebraciones españolas, con los aditamentos propios de sus renovadas prácticas en estas tierras, vienen a reeditar la antigua relación entre el culto al suelo y el comienzo y final del año. Así, el área cultural andina practicó desde tiempos coloniales fragmentos de unas celebraciones que en el tránsito perdieron su antiguo sentido para asumir otros o para, sencillamente, sumarse al repertorio festivo de los pueblos. Sobreviven en esos segmentos el antiguo culto a los muertos y las fuerzas reproductoras que solía ejecutarse mediante el desgarramiento de animales totémicos, mascaradas de hombres representando a un dios y danzas extáticas, todos elementos que, según Caro Baroja son “característicos de la religión de muchas viejas colectividades de economía agraria, sedentaria”.

La mascarada de los Cachis, ¿es una danza ritual o una danza lúdica? Sin dudas, hoy resume ambas características. En tiempos de la Colonia española, la danza de los habitantes originarios fue censurada, ya por su supuesto valor incitador a las pasiones o bien por temor a la herejía idólatra. El rezo no podía practicarse sino mediante el recogimiento y la meditación, por lo cual no existió la necesidad de aprovechar las danzas originarias para orientarlas hacia una dimensión devocional, por la falta de compatibilidad de ambas actividades: si hay actitud de rezo, entonces no existe el baile, ya que si se baila, seguro entonces que no se está rezando. Para otras culturas, sin embargo, el baile y la música se constituyen como una expresión de la fe, acción conjunta que canaliza una energía ligada a lo sagrado.

APÉNDICE

• **La danza de las cintas**, por Carlos Vega

La idea que engendra nuestra inocente danza de trenzar viene rodando milenios desde la prehistoria. Antiquísima institución de cultos dejó al fin, entre sus vestigios últimos, el mástil seco y recto adornado de cintas, rodeado de niños y cantares.

Solo en apariencia la danza de las cintas se nos presenta como la arcaica ronda en que los ejecutantes se mueven en círculo sin tocarse. Porque, en primer lugar, los bailarines no pueden enlazarse o tomarse debido a que las cintas les ocupan las manos; en segundo lugar, porque la ronda no es mera consecuencia rítmica de un exceso de energía, sino un menester cargado de sentido, impregnado del mensaje propiciatorio, en fin, porque no es una ronda y nada más, sino una ronda en torno al mástil en que se trenzan las cintas. Esta danza pertenece al grupo de las abstractas; es decir, que los danzantes no exteriorizan su significado por la acción pantomímica, como ocurre con las imitativas, pero está muy lejos de ser una danza abstracta pura, porque hay en ella algo más que ordenados movimientos de bailarines con tal o cual pensamiento. En las danzas congéneres precursoras del baile de trenzar, las evoluciones se realizan en torno al animal sacrificado o al altar o montículo de frutos o al árbol que simboliza el espíritu de la vegetación, la fecundidad de la naturaleza. Aditamentos posteriores, transferencia de actitud y de significación y un objetivo secundario —el de trenzar—, configuran la danza de las cintas, en cuyo mástil sobrevive el recuerdo del árbol benefactor. Técnicamente, pues, se trata de una danza de fertilidad o, más ampliamente, de una danza propiciatoria.

Por pura persistencia en los cauces de la tradición oral, la danza de las cintas se ejecuta hoy solamente en el extremo del Noroeste argentino; por obra de ocasional transplante, se ha realizado modernamente alguna vez en el oeste y en el centro del país, pero casi con seguridad, fue conocida tiempo atrás en muchas otras partes de nuestro territorio. En su forma y con los detalles actuales, es muy probable que haya pasado al Noroeste argentino de las vecinas regiones bolivianas. Danza folklórica viva, muere en algunos lugares y retoña

en otros por simple traslación de los organizadores.

En Jujuy, los niños realizan la danza frente a durables pesebres caseros interiores, o van por las calles los días de procesión y danzan junto a los nacimientos que arman los devotos en las aceras. Se ejecuta generalmente desde Navidad hasta Reyes.

Los antecedentes de esta curiosa danza rural se remonta a los tiempos en que buena parte de la humanidad, inerte y en lucha, atribuía espíritu y sensibilidad a los animales, a los vegetales, a los elementos y a muchas otras cosas. Directa o indirectamente, de ese animado mundo circundante dependían sus posibilidades de subsistir y le rendían ingenuo culto.

Moraban en los árboles los espíritus de los árboles mismos o lo espíritus de los propios antepasados del primitivo, creador de invisibles deidades tutelares por puro rigor de orfandad. Los bosques, calcinados a sol o desplumados y ateridos, estaban poblados de ánimas y eran lugares de culto. A ellos acudían los hombres en busca de lluvias oportunas, de sol propicio, de fecundidad para los ganados y para las mujeres; y aun clamaban por que la tierra, inconstante anual con sus inviernos estériles, tornara a las promesas primaverales del fruto y de la espiga.

Tiempos eran, los de entonces, muy anteriores a las lejanas fechas en que las ninfas gentiles y alegres protegían las sagradas selvas helénicas y danzaban en torno a las encinas videntes acechadas por los sátiros. Precursor, el primitivo innominado rindió al espíritu de la vegetación el culto estrepitoso en colorines y cantares de que los continentes conservan vestigios en sus reservas etnográficas y folklóricas. Aún en nuestros días o hasta hace pocas décadas, los hombres danzan o danzaban en círculo con el árbol en el centro. Los hombres adornaban el árbol benefactor o el palo que lo representa, y entre los adornos figuran las telas o cintas de colores. El árbol en su bosque o cortado y conducido a la aldea, o el palo, su desnudo personero, representaban para los atribulados agricultores, la primavera misma: y la primavera venía con él, henchida de fuerza, a vivificar los surcos, los frutales, el ganado, las mujeres; con sus retoños emergía la vida renovada y los hombres querían atraer su misterioso beneficio. Por eso rondaban a su alrededor; por eso lo adornaban

incluso con cintas de colores, símbolo del fruto.

Pueblos de casi todas partes y grupos folklóricos europeos, africanos, asiáticos y americanos han rendido o rinden culto al árbol pródigo y al palo de su madera, lo adornan y cantan danzando a su alrededor. El mástil encintado y contorneado de danzantes es, sin duda alguna, el antepasado directo de las danzas de trenzar. Aunque se desconocen las etapas por las cuales el primitivo culto al árbol se convierte en el juego cristiano de las cintas. En América del Sur se debe a la importación española. España conserva hasta nuestros días, no solo la danza de las cintas, pura, sino también los antiguos ritos del árbol adornado, diversas formas intermedias, las formas derivadas, como la cucaña y la cruz de mayo, y hasta el sentido con que se adscriben a las fiestas cristianas.

La danza de las cintas no tiene música propia exclusiva. Donde predomina un sistema vernáculo, los danzantes suelen adoptar su música regional, pero por lo general, la danza se ejecuta al son de villancicos de Navidad, como en alguna provincia de España.

BIBLIOGRAFÍA

- Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944.
 Caro Baroja, Julio, *El Carnaval*, Alianza Editorial, Madrid 2006.
 Flores Arroyuelo, Francisco, *Fiestas de ayer y hoy en España*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
 Colatarci, María Azucena, “Aportes para el estudio de las celebraciones vigentes en la Puna jujeña”, *Mitológicas* N° 9, CAEA, Buenos Aires, 1994.
 Hassler, Willy, *Nguillatunes del Neuquén. Costumbres araucanas*, Siringa libros, Neuquén, 1987.
 Forgione de Pelissero, Claudia, *Un juego sagrado en el Carnaval de la Quebrada de Humahuaca*, Instituto Tilcara, Jujuy, 1980.

Revista *Ciencia y cultura* N°15, 16 de agosto de 2005, Universidad Católica Boliviana San Pablo.

Quiroga, Adán, *La cruz en América*, Castañeda, 1977.

Cabezas, Marcia y Alfredo, *Danzas culturales del norte jujeño*, Jujuy, 1989.

Las fiestas patronales

Capítulo 6

Estructura general de las honras a los santos patronos

En los Andes, las prácticas rituales propiciatorias aparecen siempre ligadas al culto de las *huacas*, formaciones naturales de piedra a las que se les asignaba el valor de representar a los *mallquis*, ancestros fundadores de los *ayllus* o linajes. Ya en tiempos anteriores a los incas, se los honraba con fiestas y sacrificios. Las huacas constituyeron, especialmente en tiempos del incario, los núcleos de los *ayllus*: allí se reunían en ocasión de cualquiera de las ceremonias celebradas por las familias dispersas por el área, ya que este era el antiguo modo de organización habitacional, dado que la noción de aldea organizada en torno a una plaza es de origen europeo. Después de la Conquista, los santos cristianos también ocuparon el lugar de los antiguos monolitos totémicos y, como ya se dijo, el lugar de los antiguos emisarios de la Pachamama.

En el NOA, los santos más populares son aquellos cuyas imágenes aparecen acompañadas de un animal. Especialmente en las áreas rurales de las provincias de Salta y Jujuy, son ellos los más festejados al ser considerados los protectores de las especies que tienen a su lado en estampas o imágenes de bulto o de vestir: San José es representado junto a un cordero, San Santiago, patrono del ejército español, va montado a caballo, San Roque lleva un perro, San Juan, una oveja, San Marcos, un buey, San Lucas, una vaca, San Ramón, un burro, San Bartolomé, un cabrito. Además, San Lucas es identificado con las vacas y San Antonio, con las llamas. Aunque su imagen no siempre vaya acompañada por un par de bueyes, otro santo muy popular es San Isidro Labrador, con el cual se establece una obvia identificación.

La popularidad de los santitos ha instalado un ciclo de festividades clave en la región, constituido por las fiestas patronales de cada pueblo. Y por los misachicos o procesiones llevadas a cabo tanto en áreas rurales como pobladas, compuestas por un reducido grupo de personas que portan un santo de tenencia particular en dirección a la iglesia para que “oiga misa” (véase 4 - Elementos escenográficos ceremoniales). Así también, cada 8 de diciembre, día

de la Inmaculada Concepción, además de armar los pesebres en las casas, los chicos sacan a bendecir sus imágenes del Niño Jesús. Van por las calles hacia la iglesia abrazados a unas antiguas imágenes de yeso metidas en cajas de zapatos, frecuentemente engalanadas con volados de papel crepe en sus bordes.

Las fiestas celebradas en los pueblos y en los oratorios diseminados por áreas rurales, integran un ciclo anual ligado al calendario agrario propio de la región. En plena estación seca, en junio y agosto –período previo a la siembra– se festeja a San Antonio, San Juan Bautista, San Santiago Apóstol y la Pachamama. Octubre y noviembre son meses signados por la espera del agua de lluvia y deshielo de los cerros. Y a partir de noviembre, cuando comienza la estación de lluvias y la maduración de los sembrados, se festejan el Día de Difuntos, la Navidad, el Carnaval y las Pascuas. Instituidas para festejar al santo tutelar de un pueblo determinado, la celebración de las fiestas patronales representa en muchas poblaciones del NOA, el único momento del año en que un sacerdote celebra misa, bautiza y bendice parejas que hasta el momento han vivido en sirviñacu, convivencia fuera del matrimonio civil y religioso.

Todas estas fiestas observan un riguroso orden de actividades que se repite con pequeñas variantes, según la zona. En todos los casos, un año antes se elige un alférez o responsable de su organización, y a los pasantes, quienes costearán gran parte del evento. Se proponen, además, los padrinos quienes, en general, son matrimonios que se encargan del cotillón, la bebida, la orquesta que ameniza la fiesta del último día o la confección de las “colitas” o *souvenires* que recuerdan el nombre de los pasantes de la festividad y que son prendidos en la ropa de los asistentes. Aquellos que se proponen para garantizar la organización de una fiesta patronal son, o bien individuos que se destacan en su comunidad por su prestigio o bien personas que desean singularizarse por ese medio.

En el desarrollo de toda honra patronal se distinguen: la novena, la víspera y el día del festejo propiamente dicho. Ocho días después de la fiesta patronal, es frecuente la celebración de la “octava”, liturgia que, en un principio la Iglesia europea dedicó a la Navidad, Pascua y Pentecostés. Es a partir del siglo VIII cuando se introducen octavas para otras fiestas. Desde el siglo IX esta práctica se amplía y, en el siglo XIII, bajo la influencia de los franciscanos, se generaliza a todas las fiestas solemnes de la liturgia católica.

El rezo de la novena se desarrolla durante los nueve días previos a la fecha fijada para festejar al santo o la Virgen. El primer día de novena, antes del inicio de los rezos, se “baja la imagen” para vestirla de fiesta retirándola del nicho para colocarla en un anda. También se adornan los arcos que enmarcan la imagen con tules y flores. El rezo de la novena constituye una reunión social de importancia que tiene lugar en la casa del “esclavo” o dueño de la imagen del santo o Virgen a festejar. Claro que si la imagen está en una iglesia, la novena tiene lugar en el mismo templo.

En ambos casos, una rezadora pauta el orden de quien inicia las series de Avemarías, Padrenuestros y Glorias, oraciones que los novenantes rezan por mitades dialogadas, a una voz y al unísono, hasta completar un rosario completo. Esto dura no más de una hora; a su término se coquea, se fuma y conversa y, si es invierno, se bebe ponche (vino hervido con azúcar y canela) o api (bebida espesa de harina de maíz morado y canela) con pasteles y ulpada (bebida fresca de maíz) o gaseosa, si es verano. La víspera del día del santo o la Virgen, las imágenes lucen ropa nueva. Así vestida, a la figura homenajead se la lleva a la iglesia donde “se pasa misa”.

Durante todas las vísperas de las fiestas patronales se cumple el siguiente esquema: misa, procesión, danza del suri con samilantes y cuarteras y luego, serenata con luminarias o fogatas. Al día siguiente, los pasantes llevan la imagen a la casa donde se efectuará el festejo: allí quedará en un recinto aparte, donde la gente se allegará para prenderle billetes en la ropa. En las veredas que llevan al lugar están apostados los arqueros, personas que han “prometido” un arco y lo sostienen para brindarle un marco festivo al tránsito de la imagen por las calles. Otro acto singular de las celebraciones se manifiesta cuando los fieles, tanto dentro de la iglesia como en las calles, durante la procesión, se “hacen pisar” por el santo o la Virgen. Así, la gente hace cola frente a la imagen para arrodillarse debajo de las andas, porque existe la tradición de pedir de ese modo la obtención de gracia y bendición. Con la finalización de la celebración, la imagen se vuelve a ubicar en su nicho (“se sube” la imagen) previo cambio de su atuendo.

Las fiestas patronales tienen especial importancia en cada pueblo pero estas celebraciones suelen desterritorializarse. Hay personas que, al migrar a otros pueblos o ciudades, deciden continuar realizando las honras patronales

propias de su lugar de nacimiento. Este es el caso de doña Deudora Mamaní. Nacida en Santa Catalina, en la Puna jujeña (el pueblo más al norte del territorio nacional) desde hace años que vive en San Salvador de Jujuy, la capital provincial. Con ella llevó las dos antiguas imágenes de procedencia peruana que heredó de su familia, de Santa Rosa de Lima y de San Santiago Apóstol. Allí, en el barrio Moreno, donde vive, Deudora renueva la ropa de las imágenes todos los años y prepara 14 comidas diferentes para festejar a sus santos. Ella “pone el trabajo” cocinando y los vecinos “promesan” harina, bebidas, carne y los demás ingredientes del banquete.

En todo el NOA, el 24 de junio se festeja a San Juan Bautista, santo patrono de las ovejas. Desde la víspera se encienden fuegos nocturnos en los corrales. Y al día siguiente, debido a la creencia de que toda agua está bendecida por el santo bautista de Cristo, la gente se saluda tirándose agua como en Carnaval, a pesar del frío reinante. Se tocan erkes y sikus, hay cuarteada y samilantes. Y como en casi todas las fiestas patronales, se juega a la taba por naranjas como premio, o al gallo ciego: se entierra al ave en un pozo, se le vendan los ojos a los participantes antes de marearlos para que no les sea fácil ubicar el lugar donde se encuentra el animal que lleva en su cuello algunos billetes atados, ya que el ave oficia de premio para el primero que logre tocarlo con el palo con el cual ha ido tanteando el suelo. En tiempos de crisis, al gallo se lo cambia por una lata vacía de conserva que, enterrada por la mitad, da cuenta con su sonido metálico, que el palo encontró su objetivo. Pero en diversas regiones de España, de donde se importó ese juego para servir de distracción en las fiestas patronales, la operación era más cruenta: “Luego de correr el gallo –anota Julio Caro Baroja describiendo el juego tal como se realizaba en Asturias– lo colgaban de un árbol cabeza abajo y los mismos niños, con los ojos vendados y una espada de madera en la mano, intentaban cortar la cabeza”. También eran los chicos asistentes al festejo quienes debían decapitarlo, en el caso de ser enterrado el gallo hasta el pescuezo.

Específicamente para el día de San Juan en el NOA, el juego de las cartas rusas motivó, en épocas pasadas, un candoroso entretenimiento en torno de la expectativa de todos en relación a las posibilidades de anudar nuevos lazos amorosos, tema dominante de la celebración. Lo describe Nicandro Vera de este modo:

Para la formación de una carta rusa deben llenarse debidamente ciertas formalidades. Se toma en primer término una hoja de papel y se la dobla en cuatro o cinco secciones perpendiculares, con el objeto de ir ordenando en ellas nóminas que responden a las siguientes leyendas: nombres de mujeres, de hombres, qué hacen, dónde y a qué hora. El que se encarga de la tarea de escribir alguna de las referidas nóminas, debe ignorar por completo el contenido de las anteriores, resultando de esa manera graciosas coincidencias y picarescas locuciones, porque para leer una carta rusa, deben agregarse palabras de enlace entre las que forman las diferentes columnas. De este modo, es dado encontrar algo como esto: “la señorita N.N. con el Sr. P.R se acarician tras el horno al anochecer”.

Renata Kulemeyer recoge el testimonio de un yaveño:

Antes, a partir de la fiesta de San Juan se comenzaba con los cultos a la tierra. En la noche más larga del año se encienden fogatas, alrededor de las cuales se reúnen las familias a contarse historias. Es una fiesta de juventud. Para los jóvenes es ocasión de guñiar a alguien aunque sin llegar a establecer diálogo, lo que los compromete a encontrarse luego, tal vez con intenciones de formar pareja. Se recorren las distintas fogatas, visitando y conversando con las amistades. No hay música ni bailes. A la mañana siguiente se juega con agua helada. Los padres pegan a sus hijos para que en el año que comienza se porten mejor. Quienes tengan una siembra adelantada, encienden fogatas alrededor y dentro del predio, para que no se quemé el sembradío.

Claro está que la base de esta festividad es de origen español. San Juan es la primera gran fiesta del verano peninsular, noche considerada como mágica en la que aún hoy la gente del campo moja su cabeza en las acequias, va de ronda, construye arcos con elementos vegetales, recoge verbena y valeriana, y hasta erige pinos cortados para danzar a su alrededor. Y fundamentalmente, se prenden hogueras para que los “pasadores” pisen descalzos los colchones de brasas encendidas, costumbre que se mantiene más afirmada en las provincias del Noreste argentino que en el NOA.

En Jujuy, todas las localidades de la Quebrada de Humahuaca festejan a sus patronos de modo similar, con novenas, misa y procesión, almuerzo comunitario, danza de cuartos, cuarteada, danza de samilantes, bandas de sikuris y luminarias, en invierno. Antiguamente, la danza de cuartos se realizaba a caballo. También eran jinetes los que solían abrir las procesiones y, en el trayecto hacia la iglesia, lanzaban sus caballos al galope para dar una gran vuelta redonda sin sofrenarlos. Juella tiene como Virgen patrona a Nuestra

Señora del Rosario, celebrada durante la primera quincena del mes de noviembre. Huichaira festeja su patrono, San Bartolomé, el día 24 de septiembre, en La Banda, paraje cercano a Tilcara, el día 16 de julio se festeja el día de Nuestra Señora del Carmen, Perchel, tiene como patrona a Nuestra Señora de La Asunción y lo festeja el 15 de agosto, en tanto Molulo, tiene como patrono a San Isidro Labrador, honrado el 15 de mayo.

En Humahuaca, la fiesta de la Candelaria, el 2 de febrero, adquiere un color especial: en la víspera, varios conjuntos de sikuris (tocadores de siku) llegan de distintos pueblos para interpretar temas folklóricos en la plaza principal, hasta las 2 de la mañana. Al atardecer de ese día, algún conjunto de promesantes entra a la iglesia para tocar el siku a la Virgen, tras lo cual se retira sin darle la espalda al altar. Ya durante el día 2, luego de la misa, la procesión sale a recorrer el pueblo, con las bocinas de los erkes cruzadas y enganchadas por sobre la imagen de la Virgen y varios tocadores de cañas a sus lados. Por delante, los cargamentos –una caravana de autos engalanados con platería e imágenes religiosas sobre su carrocería, pero también con muñecos de peluche– se abren paso por las estrechas calles del pueblo. Luego se lleva a cabo dentro del templo la bendición de las velas (cirios que se guardan durante todo el año para aprovechar las virtudes curativas que se les atribuyen) y a la noche, tiene lugar la corrida del torito encuetillado (véase 4-La construcción del fenómeno celebratorio).

La Virgen de la Candelaria es festejada conjuntamente con la de Copacabana, de origen boliviano: ambas imágenes son objeto de rituales de marcada inspiración prehispánica el mismo día en que, según la tradición católica, la Virgen María asiste al templo para cumplir con los ritos hebreos de purificación y de presentación de su hijo, cumplidos cuarenta días desde que dio a luz. Como ocurrió con otras festividades, el culto a la Candelaria se superpuso a un antiguo culto de la región del lago Titicaca, que solo sobrevive en el nombre de la Virgen de Copacabana, desde siempre hermanada a esta de la Candelaria.

Si el 2 de febrero se celebra la purificación de la Virgen, como ya fue dicho, esta fiesta católica adoptó en su momento rasgos de celebraciones preexistentes, ya que, en verdad, se superpuso a las fiestas romanas de febrero en las que era costumbre encender tizonas. La razón de las antorchas se debe al

recuerdo de la historia de Proserpina, doncella raptada por Plutón, a quien sus padres buscaron por las regiones más oscuras, con fuegos encendidos. El papa Sergio, entonces, decidió celebrar a la Virgen con velas y cirios al momento de reemplazar aquella fiesta romana por otra afín al nuevo culto. Esta celebración católica marca el comienzo del Carnaval, fiesta no demasiado bien tolerada por la Iglesia, debido a sus proverbiales excesos, que terminaban drásticamente con la Cuaresma, período de abstinencia de siete semanas de duración.

Para el 3 de mayo, día de la Santa Cruz, la tradición manda adornar las cruces de las cumbres del techo o las que se conservan dentro de las casas. Bruno Jacovella describió años atrás lo que sucedía en las localidades serranas de La Rioja, donde “cada barrio tiene su cruz colocada en los portezuelos del cerro más cercano. Nueve días antes, los dueños la bajan, la colocan en una mesa cubierta con un paño blanco, la adornan con flores y gallardetes; si es la cruz sola, la visten, poniéndole una pollerita de tela de color y una corona. Así la tienen velando tres días o toda la novena. Le rezan y le cantan coplas. Terminados los rezos y cantos, se brinda y se baila o se juega a las prendas”.

San Santiago de a caballo

Por su parte, cada 25 de julio, fiesta de San Santiago Apóstol, hay celebraciones en todo el NOA. Es famosa la fiesta tal como se la celebra en el pueblo de Santa Victoria Oeste, Jujuy, donde se conserva una antigua imagen del santo a caballo de gran tamaño. Constantina Lamas, bibliotecaria de Yavi, cuenta a Renata Kulemeyer:

Los “misantes” ofrecen la comida, entre todos ponen algo y se realiza la comida en una casa. Para esta fecha de Santiago Apóstol, se acostumbra a hacer las *tijinchas*. Entonces, por ejemplo, al maíz sin desgranar lo ponen digamos completo con su marlo y todo y bueno, al hervir esos choclos que digamos que son maduros, bueno, toman un sabor distinto. Se va juntando durante el tiempo las carnes resacas que se les llama charque y todas esas cosas, entonces para ese día se lo pone también en una olla grandota para hervir toda esa tarde y ese jugo, digamos ese caldo, ¿nocierto? la calapurca, también una especie de chanfaina y después el picantito de maíz pelado, bueno, todo eso son comidas para degustar. Después de la celebración de la santa misa, ya después del almuerzo, se acostumbra sacar de paseo por las calles del pueblo a esta imagen de Santiago Apóstol. Y yo me acuerdo cuando

tenía más o menos doce años de edad, se sacaba de paseo pero se usaba el caballo. Entonces se tiraban los cuartos también a caballo. La imagen de Santiago Apóstol es una visión; él no había subido a un caballo ni tampoco tomó la espada para luchar, nada de esas cosas, todo eso es simbolismo. Si, por ejemplo, se dice que la palabra de Dios es como un cuchillo, ve, que va cortando todo eso que llamamos pecado, (por eso) él tiene en la mano, la espada, ve. Y luego, el caballo, porque él se ha largado para enseñarnos a vivir una vida nueva como tiene que ser realmente. Santiago, que ha sido uno de los primeros apóstoles, se larga después ya que Jesús murió y resucitó, a predicar las enseñanzas del divino maestro. Por eso Jesús lo iba comparando con el trueno, con el rayo, con las centellas, todo eso. (Del ruido de los cascos se dice que viene la relación con Illapu, divinidad aborigen que representa al trueno). De esa visión se representa a Santiago Apóstol así, en caballo. Muchos piensan que a lo mejor él ha luchado en batallas; pero no, no, no es así.

Otro acto que se realiza para San Santiago es la challa del quipildor, integrante de la majada que fuera muerto por un rayo durante el año en curso, para lo cual en el piso, al momento de derramar la chicha, se lo recuerda dibujando en el piso con el licor su silueta, sea oveja, cabra o llama.

Un San Santiago en Rodero

A pocos kilómetros al norte de Humahuaca, pasando el poblado de Coctaca, se encuentra Rodero. El 25 de julio de 2006, luego de la misa por San Santiago ofrecida por un cura llegado a tal efecto a la pequeña iglesia de una sola torre achaparrada, con el atrio adornado por un arco que lucía hojas de molle y flores plásticas, la treintena de celebrantes comía en sus platos de lata la *tijtincha* característica –mote, choclo, habas, carne– además de mondongo con arroz y sopa de verdura. Todos llevaban sus sombreros puestos, tal era el frío que se colaba en la habitación de adobe frente a la plaza. Muchos de ellos eran parientes, incluso, venidos de lejos, otros, vecinos del pueblo. Una vez concluido el almuerzo comunitario, alguien tocó el tambor batiendo el parche en cuatro tiempos, para que dos parejas bailaran la danza de los cuartos.

La persona a cargo de la organización del festejo, Miriam Calapeña, era la presidenta de la Comisión de Fiestas, junto con sus primas. Ella fue quien animó a los presentes a comenzar con los juegos para “divertirse y divertir al

santo”, los cuales siempre comienzan una vez que ha terminado la cuarteada. La primera de las propuestas de juego fue el gallo ciego. En esa oportunidad no hubo animal disponible, de modo que se enterró la base de una lata de conservas para suplir al ave, como ya fue descrito. A unos metros de distancia, se le vendaron los ojos al participante (si es hombre se lo levanta y se le da unas vueltas para marearlo) le dieron un palo de escoba y lo dejaron libre a continuación, para que fuese tentando el piso. Cuando tocó la lata (es raro que alguien no consiga hacerlo, a no ser que esté pasado de alcohol) se le dio por premio un vaso de chicha (los chicos que ganan también toman lo mismo) además de un pan con forma de gallo, horneado especialmente para la ocasión.

También se organizan bailes entre parejas de chicos y de adultos, durante los cuales suelen tirarse cohetes a los pies de los bailarines. “Los hombres necesitan tomar alcohol para ponerse a bailar, no como nosotras que lo hacemos así nomás”, acota Angelina Apaza, cuando se le pregunta por qué los hombres lucen tan tímidos al momento de elegir compañera de baile: “Es que no es lo mismo bailar frente a la iglesia, para el santo, que bailar en Carnaval”, asegura con una sonrisa maliciosa. Luego del certamen de cumbia y cueca, se organiza una cinchada entre casadas y solteras: primero se mide la sogá a la mitad, se le ata un pañuelo que se hace coincidir con una marca en la tierra y gana el grupo que atrae el pañuelo a su territorio.

Mientras las mujeres juegan entre sí, los hombres se dedican a la tabeada, jugando por naranjas. Los chicos, más tarde, meterán sus caras en platos llenos de harina para encontrar con la boca una moneda enterrada al fondo, comerán galletitas en competencia y los “gavilanes” perseguirán a las “pollitas” hasta atraparlas y ganar por mayoría. Las madres más jóvenes correrán una carrera entre ellas con sus guaguas atadas con aguayos a la espalda. Todos los presentes observan los juegos ubicados en las pircas cercanas a la iglesia. Alguien tira de tanto en tanto una bomba de estruendo. Cuando el frío del anochecer obliga a terminar con los juegos, se arría la bandera argentina del mástil de enfrente de la iglesia, se dobla y se la deposita ceremoniosamente a los pies del santo que está en el templo entre velas encendidas. Luego de esto, se tiran dos cañitas voladoras que ha traído en donación una señora de Jujuy.

Si bien la danza de los cuartos, ritual que se continúa en la tirada de los cuartos –cuando la carne se parte en dos mitades– se cumplimenta en la

actualidad en toda fiesta patronal, según un registro filmico de María del Carmen Sánchez, la costumbre se habría iniciado en tiempos prehispánicos, para luego celebrarse, en principio, durante la fiesta del patrono de la hacienda, San Santiago.

Al llegar la época de los grandes fríos -se detalla en *San Santiago o la repartija de la carne*, video realizado en 2000, durante la fiesta celebrada en Huichaira- los antiguos pobladores de la Quebrada elegían aquellos animales más débiles que no iban a resistir la baja temperatura, los mataban y repartían la carne entre toda la comunidad. Luego se hacía charqui (carne seca y salada para asegurar su conservación) y así se aseguraba el alimento de los meses siguientes.

Las imágenes muestran al esclavo de la imagen del Señor Santiago, don Esteban Sajama, tocando el erke durante la danza del suri o danza de samilantes, instrumento “sostenedor de vientos que llama a las nubes para que la humedad produzca el frío que matará las posibles plagas”.

Esta danza, ya descrita en el capítulo anterior, forma parte de la sección religiosa de toda festividad patronal, ligada a la procesión de la imagen del santo o la virgen por el pueblo, junto a la danza de Torito y Caballitos. En relación a la danza de los cuartos, Antonio Paleari acota en su *Diccionario mágico jujeño*:

Cuenta la leyenda que fue el Inca Lloque Yupanqui, el tercero de los Reyes del Perú, quien organizó la entrega de los “cuartos” de tal manera que el episodio constituyera motivo de fiesta y regocijo y no de confusión y rencillas. Cuando la media res era disputada por dos grupos, ambos debían designar un representante que, tomándola de las patas, forcejearían por ellas en una cancha ordenada de antemano y cuyos límites eran los propios integrantes de los grupos tomados de las manos. El singular torneo logró acabar con las trifulcas diarias y tomó con el tiempo el carácter de justa deportiva, donde la habilidad y fuerza de los campeones tenían como premio el deleite de una buena dieta para el grupo vencedor. La transformación de este episodio ritual-social-deportivo en la danza de los cuartos, es solo cuestión de tiempo y mutaciones religiosas paulatinas.

Segmentos profanos y religiosos de toda fiesta patronal

Una vez cumplida la instancia religiosa, se instalan las costumbres festivas profanas, las cuales comienzan en la víspera de la celebración patronal.

Entonces circula el alcohol sin reserva comenzando, en invierno o verano, con el reconfortante ponche servido para calentar el ánimo y las gargantas, listas para el ritual del canto nocturno junto a las luminarias. Así, la serenata es el primer segmento secular de la fiesta. Se realiza durante la víspera de la festividad, al atardecer, una vez concluido el rezo de la novena, luego del baile de los samilantes y la danzas de los cuartos. Consiste en cantar hasta que se hace de día en torno de una gran fogata de troncos, alimentada con ramas de tola, el arbusto combustible más utilizado en la puna por su resinosa sustancia. La luminaria arde mientras circula el alcohol y la coca. Los celebrantes apelan al repertorio del folklore regional; tocan guitarras, bombo, quena y sikus.

A la tarde siguiente, las campanas llaman nuevamente a la iglesia. Luego de la misa, comienza la procesión de la imagen por el pueblo: se sahuman las imágenes o misachicos participantes, se reza frente al cementerio y la sala de primeros auxilios. Luego del almuerzo comunitario en la casa de alguno de los vecinos del pueblo, se cumple nuevamente con el rito de los samilantes y la danza de los cuartos. Ya en el remate de la primera danza, los samilantes vuelven a enganchar sus bastones, esta vez, levantándolos sobre sus cabezas para realizar sus últimos giros. Después, se quitan los sombreros y se dan las manos murmurando un “gracias, compadre”. Ya fueron quitadas las imágenes de la puerta de la iglesia y, mientras los asistentes entran para las bendiciones y saludos, se tira papel picado mientras suenan las campanas.

Lo que sigue es el acto de agradecimiento dedicado a la tierra. En el terreno lindante a la iglesia se cava un hoyo. Mientras tanto comienzan a llegar las donaciones: cartones de vino y jugo, cigarrillos, alguna gaseosa, una bolsa de coca, una botellita de alcohol fino. Siempre alguien permanece frente al hoyo para organizar las ofrendas. Por parejas, los participantes se arrodillan, rezan en voz alta o para sí mismos y dejan caer dentro del hoyo algunas hojas de coca y chorritos de todas las bebidas a disposición. Luego se los convida con un vasito de cerveza: “Un poquito para la Pacha y el resto a la panza”. Luego de terminadas las ofrendas, se coquea y bebe hasta que cae el sol. Se conversa, se canta y comienzan los ánimos a caldearse.

Cuando se tapa el hoyo, ya todos están listos para el baile, cierre de las festividades patronales, habitualmente, en el salón comunal del pueblo. Hasta las señoras más ancianas van para aplaudir a las parejas o para bailar ellas

mismas con algún mozo solícito. En el equipo disponible, suenan tandas de huaynos y carnavalitos remixados, cuando no cumbia o cuarteto. Los cuerpos paran de moverse recién bien entrado el día siguiente. Aun sin dormir, todavía se ve de tarde a los celebrantes entrando al almacén del pueblo para hacerse de otra cerveza y continuar bebiendo.

Un análisis de Bernardo Canal Feijóo

La fiesta de San Esteban se celebra en Santiago del Estero cada 26 de diciembre desde el siglo XVIII. Para concretar las honras, el santo es llevado en procesión, entre sonidos de bombo y corneta desde la capilla rural donde se lo venera, en el pueblo de Maco, hasta Sumamao, distante a 40 kilómetros de allí. Junto a la casa que albergará a la imagen, se plantan grandes ramajes o arcos de los cuales penden las roscas de masa que se disputarán los presentes antes de cumplir con el rito de las carreras de “indios” hasta la imagen del santo. Allí el síndico realiza un pequeño corte en las piernas del corredor, al decir popular, “para impedir que sufra un calambre o empalizamiento”.

En el año 1942, luego de cuatro años de observación, el dramaturgo santiagueño Bernardo Canal Feijóo realizó un análisis de esta celebración como si se tratase de un espectáculo teatral, en virtud de que, según el autor, es “la única fiesta popular argentina con cierta estructura de espectáculo dramático”. Fundamentó su opinión manifestando que le fue posible, durante el desarrollo de la misma, diferenciar actores de espectadores. Asimismo, afirmó que allí existía “un juego combinado de conductas humanas que se enfrentan y entrecruzan en busca de un sentido único”. En el apéndice de este capítulo se ofrece una descripción del desarrollo de la misma fiesta realizada por Bruno Jacovella, además de los dibujos del propio Canal Feijóo. Baste entonces, por el momento, enumerar los ítems del análisis dramático propuesto, junto a algunas citas del texto del autor:

1) Personajes

En su análisis Canal Feijóo considera que “de este espectáculo está excluido el héroe personal, siendo los personajes del drama grupos

categorizados, masas genéricas”, en tanto distingue los siguientes roles colectivos:

- los alféreces, autoridades solemnes de antigua data, encabezan el desfile a caballo, portando los estandartes dedicados al santo;
- los promesantes (personas que han hecho alguna promesa al santo) a caballo;
- los celebrantes, también a caballo;
- los indios, a pie, “quienes tienen a su cargo un papel de evidente simbolismo etnográfico e histórico (...) antiguamente actuaban con cabeza, piernas y torso desnudos. Hoy llevan una abigarrada vestimenta que consiste especialmente en algún charro uniforme de jugador de fútbol, pantalones cortos y blusa o camisa roja, o amarilla y negra, o bandeada de distintos colores”.
- el síndico, “dueño del rancho donde se instala la imagen del santo que preside la celebración”.

2) Escenario

Los espacios que el dramaturgo diferencia son:

- el interior del rancho;
- el “corredor” que determinan los arcos, unos cincuenta metros de enramada realizada con largos tallos de árboles jóvenes de la zona, “replantados junto al rancho en doble hilera espaciada y simétrica”, luego atados los extremos para construir la arcada. “Del ramaje conservado en la parte más alta de cada *árbol*, muy por encima del alcance de las manos, cuelgan numerosas *ichas*, que son panecillos en forma de roscas o de muñecos, prendidos allí con una tirilla de trapo o un hilo”.

3) El espectáculo

Canal Feijóo divide el desarrollo de la festividad en tres actos cumplidos, sucesivamente, durante el mediodía, a la hora de la siesta y al caer la tarde.

Acto primero

Escena 1: todos a caballo, los alféreces con sus coloridos pendones y los promesantes, ingresan a caballo debajo de los arcos, seguidos por el pelotón de los celebrantes que gritan vivas a los anteriores, mientras suena el erke, el violín y el acordeón, junto a la cohetería que comúnmente se enciende en las fiestas populares. Mientras alféreces y promesantes “con gravedad procesional se encaminan por debajo de los arcos en dirección al rancho”, los celebrantes emprenden una “desenfrenada carrera circular” dando vueltas por fuera de la avenida de los arcos.

Escena 2: alféreces y promesantes llegan a las puertas del rancho donde descansa la imagen del santo. El síndico, o dueño del lugar los recibe arrojando al grupo algunas *ichas* o figuras de masa. Acto seguido, los jinetes retornan al punto de partida y la escena anterior se repite tantas veces como arcos se alcen en la avenida.

Escena 3: Tras el último de los paseos por la avenida de arcos, a una señal del síndico, los indios y todos los asistentes a la celebración “se precipitan sobre los arcos, sacuden violentamente los finos tallos para desprender las *ichas*”, para llevarse la mayor cantidad posible.

Acto segundo

Escena 1: al son de los erques, los jinetes se internan en el monte próximo, llevando en ancas a alguno de los indios.

Escena 2: durante la siesta, los asistentes a la fiesta se reúnen alrededor del rancho para recibir a los indios, que llegan corriendo del monte. La imagen del santo se encuentra entre la multitud.

Entonces comienzan a llegar los indios; vienen por el camino polvoriento a la carrera, sudorosos, mordiendo un ramito perfumado de albahaca o poleo y agitando en ambas manos haces de ramas frescas, que denominan castizamente 'varejones', con las que fustigan las desnudas pantorrillas.

Tras ellos llegan los jinetes que los habían llevado, al son de los erques. Los indios se allegan de rodillas ante la imagen, depositando las ramas a sus pies.

Acto seguido, un hombre designado a tal efecto, “infiere a cada uno en la parte posterior carnosa de las canillas, a navaja o a punta de cuchillo, pequeñas hábiles incisiones –la sajada–, práctica entre higiénica y supersticiosa que evita, los calambres”.

Acto tercero

Escena única: el santo regresa al altar instalado dentro del rancho para dar comienzo al baile popular.

Bernardo Canal Feijóo concluye su análisis afirmando que en la celebración de San Esteban

pueden descubrirse en su apretado haz los rasgos de prácticas o ritos correspondientes a viejos cultos aborígenes agrarios que, interferidos y ordenados en cierto momento por la Iglesia, esos cultos entran, con otras formas agregadas, a configurar en la fiesta el esquema de una especie de auto sacramental americano, mímico y plástico, que sobrevive misteriosamente a sus antiguos usos mágico-religiosos y a la voluntad histórica que le dio origen.

La fiesta en peligro de extinción

Se podría pensar que en pueblos pequeños ubicados en una geografía aislante como la Puna, una celebración tradicional tendrá mayor vigor que en pueblos expuestos a factores de cambio. Pero no siempre se confirma esta presumible fidelidad a las pautas tradicionales. Una cierta comunidad comparte unos ritos fijados por la tradición. Si el tejido social se conserva firme, la celebración se cumple sin contratiempos, aunque exista alguna rencilla entre los grupos que tienen a su cargo la organización. Ahora, si por alguna razón se está resintiéndose el vínculo entre los habitantes y su lugar, ahí se observan problemas que hacen peligrar la realización del ritual.

Del mismo modo, la función social del teatro resiente su fuerza sin un grupo de espectadores que reconoce su valor cultural. Si la falta de trabajo y oportunidades de crecimiento impulsa a los jóvenes a emigrar y regresar a sus

casas en ciclos inciertos, el movimiento hacia otros pueblos o ciudades suele erosionar la relación establecida desde la infancia con la tradición. Es común que se vayan aflojando los vínculos que mantienen los más jóvenes con las creencias familiares. No obstante, con las migraciones frecuentes tampoco aparecen formas rituales de reemplazo o la necesidad de producir un cambio fundamental en las prácticas antiguas: los jóvenes se limitan a estar presentes, aunque no exhiban demasiado entusiasmo.

En esos casos, se hace notar más aún la alegría de los más chicos, quienes toman a su cargo el rol de campaneros, encaramados en la torre de la iglesia o en las procesiones, cuando offician de portadores de las imágenes de menor peso. “Ya no hay fe”, reflexiona Eduarda Cruz, vecina de Cochinoca. Su pueblo, ubicado a muy pocos kilómetros de Abra Pampa, en la Puna jujeña, ha visto disminuir su población estable con el transcurso de los años. Durante el invierno viven en su pueblo unas 150 personas, mientras que en el verano no permanecen en sus casas más que 50. El 2 de febrero de 2006 no eran muchos más los que asistieron a las honras de la patrona del pueblo, la Virgen de la Candelaria. Eduarda es la encargada de organizar con sus vecinos los detalles de la festividad.

En la víspera de la fiesta aún no se sabía dónde iba a realizarse el almuerzo comunitario. Ella sola preparó las bebidas que reconfortaron a los promesantes: el ponche caliente para animar a los samilantes en el frío de la noche y la ulpada, para refrescarlos en las pausas de su danza, bajo el sol de la tarde. Eduarda considera que la fiesta patronal ya no es lo que era antes. De esto está aún más seguro Don Víctor Cabeza, su esposo, quien está próximo a cumplir los 90. “Antes había cuadrillas y cuadrillas de samilantes... ahora son solo cuatro changos y algunos ni saben bailar”, resume con amargura.

Lo cierto es que Miguel Angel Tolay, otro personaje esencial en el desenvolvimiento celebratorio de Cochinoca, debe vencer dificultades cada vez mayores cuando emprende la organización de las honras patronales. En su carácter de animador laico, a sus 27 años, Miguel está autorizado a celebrar un sucedáneo de la misa, conduciendo rezos y cánticos en la iglesia. Y hasta puede realizar un comentario del evangelio, ya que solo de tanto en tanto llega el cura

al pueblo a “pasar misa”. Miguel aprendió a “bailar suri” observando a sus mayores pero ahora encuentra muchos problemas para integrar siquiera una sola cuadrilla. Esto fue lo que ocurrió la víspera de la festividad, de modo que los changos que lo acompañaron en el baile hacían sus primeras armas y, emplumados, lucían entre divertidos y avergonzados. Su debut tuvo lugar sin ensayo previo.

Pero las dificultades que muchos encuentran en reeditar celebraciones no son nuevas: hace treinta años ya aparecen consignadas en el relato de un grupo de estudiosos –el equipo de Fenomenología de la Religión de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tandil– que, en octubre de 1970, viajó a Santa Rosa de Tastil (pueblo salteño ubicado a 3.200 metros sobre el nivel del mar, a 56 kilómetros de San Antonio de los Cobres) para asistir a su fiesta patronal, consagrada a la Patrona de América y de la Independencia. Un resumen de lo observado durante la fiesta celebrada el 29 y el 30 de ese mes apareció publicado en octubre de ese mismo año en *La gaceta de Tucumán*, firmado por Juan Gabriel González. Relata el cronista: “Este año los danzarines solo son cuatro. Miguel Ríos –que en vano ha pedido a varios jóvenes que participen– un muchacho y dos niños. El año pasado fuimos 12”, se lamenta. A pesar de sus 60 años, caminó 15 kilómetros para asistir a la fiesta, desde la finca donde cuida las ovejas. No ignora que son muy pocos los que observan tal fidelidad al rito. Sobre todo manifiesta su decepción ante la falta de entusiasmo de los jóvenes: “Los muchachos de hoy ya no quieren tocar la corneta (erke) ni ponerse plumas”. Al desapego creciente motivado quizás por la introducción de nuevos intereses, se suma el hecho de que son pocos los jóvenes que aceptan hoy quedarse para siempre en ese universo de piedra y viento. Por eso mismo, hará de suri y bailará en la procesión.

A diferencia de los Cachis de Iruya, los suris no son promesantes. Asumen ese papel quienes tienen voluntad de hacerlo.

La fiesta también decayó por motivos económicos. La carne es demasiado cara para hacer las parrilladas de años anteriores, en las que todos los visitantes comían gratuitamente. El año pasado –señala Ríos– vino el vicegobernador de Salta y la fiesta revivió algo de su antiguo esplendor. Se hizo un asado para 50 personas.

Volviendo a la fiesta de la Candelaria de febrero de 2006, Miguel Ángel daba las indicaciones a los nuevos suris durante el mismo desarrollo de la danza y ellos copiaban sus pasos y el modo cadencioso de mover el bastón entre las manos. Por suerte, una vecina prometió a la Virgen de la Candelaria un cordero para la cuarteada: arrodillada frente a la patrona, la mujer rezó junto al animal muerto puesto a los pies de la imagen. La otra ofrenda (un paquete de velas marca Ranchera, ideal para festejar a la Virgen de las candelas) la tenía todavía apretada entre las manos. Recién después comenzó la procesión con la Virgen en torno de la plaza, antes de la danza de los samilantes.

Miguel debió insistir mucho para encontrar, en tan reducido grupo de asistentes, dos mujeres que quisieran oficiar de cuarteras. Con la imagen de la Virgen ya ubicada en la puerta del templo y los samilantes ataviados con sus plumas, las adolescentes desviaban la vista cuando él las convocaba a participar de la danza. “Están en la época del coqueteo, les da vergüenza”, las justificó, lamentándose. Pero, ¿por qué no querrían repetir lo que han visto hacer a sus mayores? Él, en cambio, experimenta un enorme alivio cuando las honras concluyen: “Después que pasa la fiesta me siento más liviano porque hice lo que tenía que hacer. Misión cumplida. Entonces puedo bailar y divertirme”, asegura. Y cuando retoma la queja por la pérdida de las costumbres afirma: “Para mostrarlo, para que otros aprendan a hacerlo, me dividiría y haría yo todo, solito, los suris y los cuartos... pero no puedo”.

APÉNDICE

• San Esteban, 26 de diciembre, por Bruno Jacovella

Basado en los escritos de Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo, Bruno Jacovella describe las tradicionales honras a San Esteban, en Sumamao, Santiago del Estero.

El mancebo protomártir es el centro de una curiosa devoción que se conserva en Sumamao, Santiago del Estero. Dicen los pobladores del lugar que San Esteban chico es un santo alegre: no se acerca a la iglesia ni tiene rezos propios. Su imagen, antigua, es tosca y revestida de rojo. La leyenda lugareña

narra que, al nacer Jesús, Esteban fue con la nueva a los pastores, siendo tomado en el trayecto (que hizo “corriendo”) por una tormenta de piedras, algunas de las cuales recogió en su manto. Por eso le asignan el patronazgo de las lluvias y dicen de él que “nunca salió en suelo seco”. En tiempos de los diezmos y primicias, se acostumbraba a regalar al santo las mejores frutas, huevos y granos, costumbre que sobrevive en las actuales ofrendas.

El dueño de la imagen vive en una localidad distante de Sumamao y la tiene por herencia desde mediados del siglo XVII. De allí parte la procesión de los devotos el 20 de diciembre, a la madrugada, al son de violín, corneta y bombo. La noche anterior hubo un baile para recibir a los devotos que llegan con banderas rojas y cornetas. Durante el trayecto, y entre los habituales despliegues pirotécnicos, se cantan canciones profanas, por no tenerlas propias el santo. En Santa María se hace noche, y la fiesta sigue en casa de un vecino. Al segundo día, la procesión se encamina a Silípica, en cuya capilla queda la imagen mientras los del séquito se desayunan. El 25 llegan a Sumamao, cuya población se ha situado a orillas del río para ver pasar al santo, el que queda aposentado sobre una mesa con mantel bordado, en el rancho del síndico (vecino que organiza la fiesta y recibe las dádivas), y allí se “pone” baile y se obsequia a los concurrentes con aloja, mate, café y otras bebidas, compradas con las limosnas de los fieles. Antes de participar de la fiesta, los visitantes besan la vestidura del santo o tocan con la frente la borla de su cordón, y se llevan un gajito de las ramas aromáticas y floridas que en profusión hacen marco al improvisado altar.

De un costado del rancho parte, en un trayecto variable, una avenida de arcos, contruidos por grandes ramas o árboles “pimpollones”, que se plantan de a dos, a unos 5 metros de distancia uno de otro e igual distancia de los siguientes, y cuyas cimas se unen mediante una cuerda, de la cual penden las masaguaguas, genéricamente llamadas *ichas*, que son roscas, muñequillos o animalitos de masa o queso. El número de arcos depende del número de promesantes, pues a cada uno de estos le toca erigir un arco.

El 26 es la gran fiesta. Antes del mediodía, en el extremo de la avenida

opuesto al rancho, aparecen primero los alféreces, con sus pendones y sus dos bandas cruzadas en el pecho y luego, los promesantes; detrás de ellos se colocan los celebrantes o vivadores. Todos están a caballo. A la hora convenida suenan las cornetas, y una banda de violín, acordeón y bombo se pone en movimiento al son de una rústica marcha, precediendo a pie a los alféreces y promesantes, que comienzan entonces a desfilar gravemente. El síndico solía presidir antes el desfile, llevando en brazos una masaguagua adornada con cintas de varios colores, representación tal vez del santo o del mismo Niño Dios, cuya fiesta, caída el día anterior, transcurre sin ser conmemorada allí, pues la suplantó la de San Esteban chico.

En tanto que los alféreces y promesantes marchan bajo los arcos, los celebrantes han lanzado sus cabalgaduras a veloz carrera y, entre nubes de polvo y estruendo de cohetes, profiriendo a voz en grito los vivas de que les viene el nombre, comienzan a dar vueltas en torno de la avenida, por los costados exteriores de esta. Al fin llega la procesión al cabo de la avenida y se detiene; cesa la música y sofrenan y callan los vivadores. Detrás de una tosca baranda de varas cruzadas, espera el síndico, o una mujer a falta de este, y con ademanes litúrgicos arroja a los procesionantes *ichas* (esta vez, frituras) dispuestas al efecto en una mesa, que aquellos tratan de agarrar al vuelo, desdeñando las que caen en tierra. Concluida esta parte de la ceremonia, vuelven los jinetes con los músicos a la entrada de la avenida, y la procesión se repite con todos sus pormenores tantas veces como arcos –vale decir, como promesantes– haya.

Terminado el último paseo, y a la señal del síndico, tanto el público como los indios que intervendrán después se lanzan frenéticamente, entreverados los de a pie y los jinetes, sobre los arcos y los sacuden para hacer caer las ofrendas, cuando no se trepan por los troncos para arrancarlas, logrado lo cual engullen inmediatamente unas y guardan con veneración otras. Esta parte de la fiesta, que se llama “la quila” (voz de origen incierto que significa desparramar, esparcir) tiene también su acompañamiento de cohetes, alaridos y banda de música.

Es ya mediodía. Despojados y maltrechos los arcos, el público se retira

a almorzar. Mientras tanto, grupos aislados de cañeros dirígense a caballo hasta el monte próximo, llamado Coro Pampa, llevando en ancas a unos sujetos, los indios, hoy vestidos con camisetas de fútbol en que predomina el rojo, pero antiguamente ataviados con plumas y semidesnudos.

El bosque dista a más de dos leguas. Llegados allí, los indios, puestos de rodillas besan una cruz trazada en el suelo, lo que llaman “adorar la tierra” y, poniendo un terrón de sal o una ramita de albahaca o poleo en la boca, parten en veloz carrera bajo el sol tórrido de la siesta. Van en parejas, mientras dos jinetes a su vera tratan de darles sombra con un poncho que sostienen entre ambos. Esta carrera la hace la “indiada”, naturalmente, en medio de una infernal gritería.

En el ínterin, la imagen del santo ha sido trasladada a la ramada contigua al rancho. Al grito de “¡Los indios!”, la gente que se ha guarecido en la ramada apártase para dejar un estrecho corredor y escudriña. Se ven nubecillas de polvo. Llegan los indios, sudorosos, a la carrera, azotándose las piernas con haces de ramas, que llaman “varejones”. Con ellos vienen los jinetes, gritando y soplando sus cornetas.

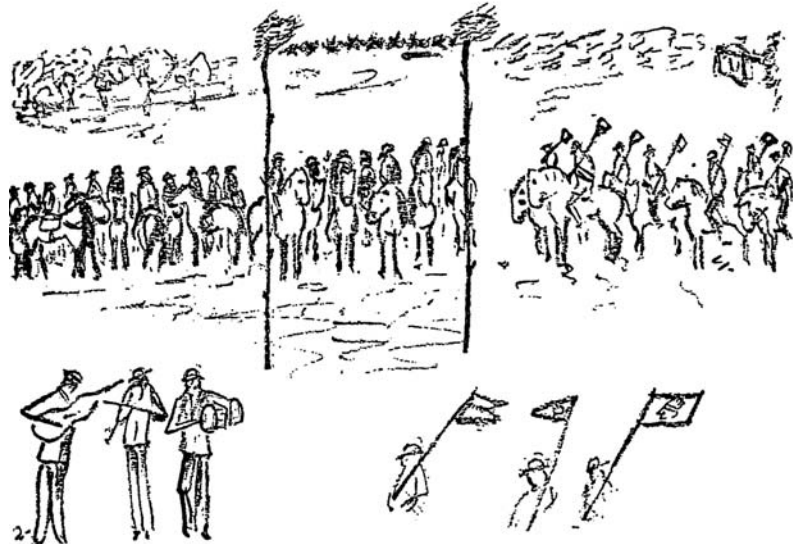
Los indios entran por el corredor de rodillas, “toman gracia” postrándose ante el santo y besando su cordón, y después de dejarle los varejones como homenaje, se retiran en la misma posición pasando entre las dos mujeres que sostienen las andas en que está la imagen. Así desfilan todos los indios a medida que van llegando, y en la misma sucesión reaparecen luego entre el público, para ser sanados de las venas de las piernas, por el síndico u otro personaje determinado, a fin de que no se empalicen (acalambren), mientras piadosas mujeres les ofrecen agua o les hacen oler frasquitos de agua florida y los obsequian con roscas de masa, que aquellos ensartan en sus brazos ufanamente.

Concluida esta última parte de la ceremonia denominada “correr al indio” o “los indios”, el santo vuelve a la pieza y comienza entonces la parranda alegre al son de zambas y chacareras.

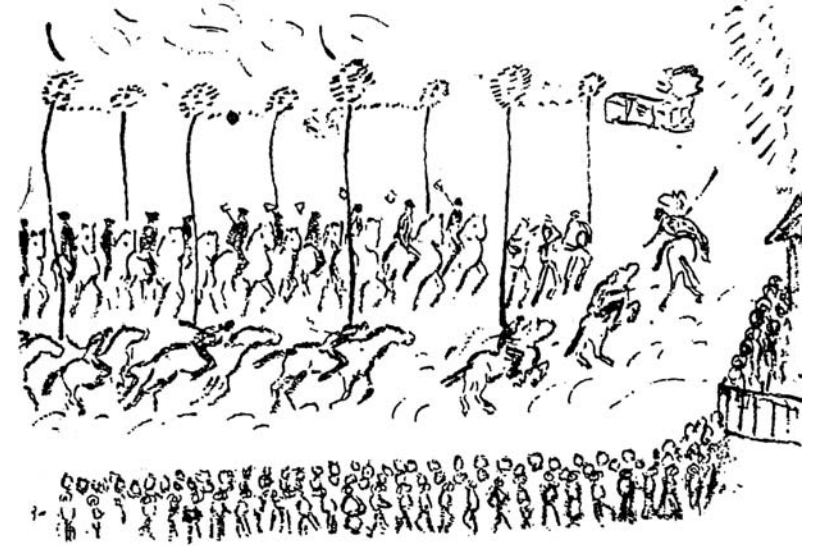
Dibujos de Bernardo Canal Feijóo



APUNTE 1- "El escenario". Ángulo inferior derecho: el Rancho del Síndico, donde se vela la imagen del patrono de la fiesta, San Esteban. En el centro la Avenida de "Los Arcos". Arriba a la derecha, la vieja Capilla. De la parte superior de los Arcos cuelgan las "ichas".



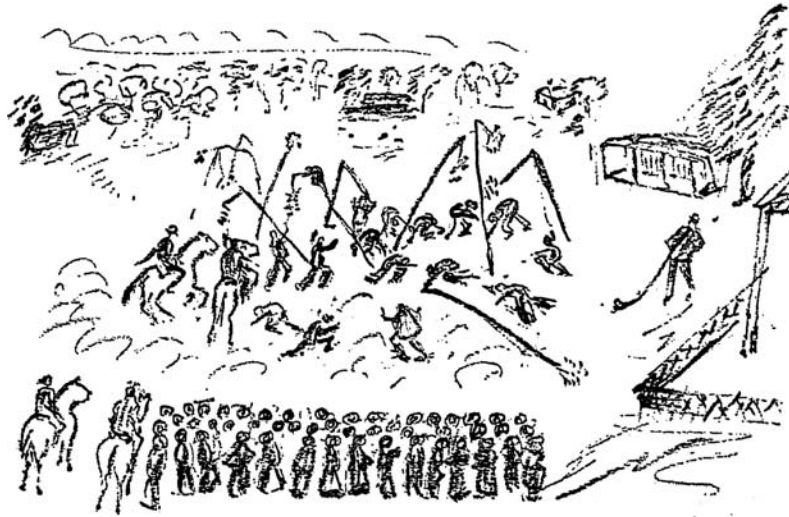
APUNTE 2- A la derecha, los "Alfêreces" con sus estandartes. En el centro los "Promesantes". A la izquierda el coro de los "Celebrantes". En primer término el esquemático trío orquestal, y detalle de los estandartes.



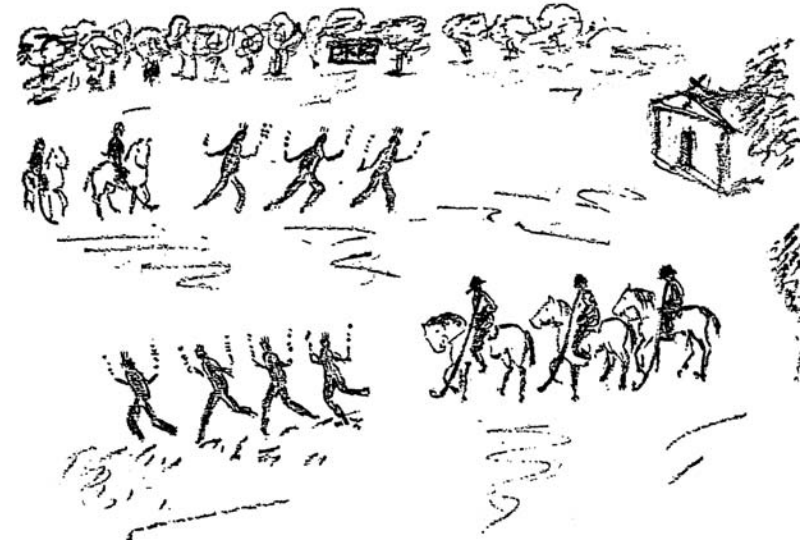
APUNTE 3- La escena de "Los vivas" o aclamaciones. El solemne desfile de Alfêreces y Promesantes por la avenida de los Arcos, en dirección al Rancho, y la simultánea carrera de los Celebrantes en torno a la avenida. En primer término la multitud espectadora.



APUNTE 4- "La consagración". Alfêreces y Promesantes se han detenido frente al Rancho del Síndico, y reciben los panes que éste les arroja.



APUNTE 5- "La Quila", o sea la destrucción de la avenida de Los Arcos, para apoderarse de "las ichas" o rosas y panes que pendían de ellos.



APUNTE 7- "La carrera de los indios". Los "indios" regresan de la selva a la carrera enarbolando varejones, es decir haces de ramas frescas, seguidos de los jinetes que vuelven dando alaridos o soplando los erques. Se detienen frente a cada rancho del camino y a la capilla, antes de llegar a la meta final, que es el Rancho donde se vela al Santo.



APUNTE 6- "El ingreso a la selva". Los "indios", seguidos o conducidos por jinetes, se dirigen hacia la selva cercana. En el ángulo de la izquierda, abajo, hombres soplando erques, instrumento que anuncia la intervención del indio en la fiesta. A la derecha, personas que pretenden haberse disfrazado de "indios" mediante el uso de uniformes de jugadores de fútbol.



APUNTE 8- Los "indios", arrastrándose de rodillas, se dirigen al Santo a ofrecerle los varejones traídos de la Selva. Dos mujeres sostienen las andas. Abajo, a la izquierda, "Don Luna" infiere la sajada a un "indio", después que éste ha ofrendado el varejón al Santo.



APUNTE 9- "La fiesta final".

Santillán Güemes, Ricardo, *Imaginario del diablo*, Biblioteca de cultura popular/33, Ediciones del sol, Buenos Aires, 2004.

Canal Feijóo, Bernado, *La expresión popular dramática*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1943.

BIBLIOGRAFÍA

Coluccio, Félix, *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.

Paleari, Antonio, *Diccionario mágico jujeño*, SADE, Buenos Aires, 2005.

Kulemeyer Renata I., "Correlación entre una experiencia de teatro antropológico y las fiestas y ceremonias tradicionales de la localidad de Yavi", sin editar.

Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Jacovella, Bruno, *Fiestas tradicionales argentinas*, Lajouane, Buenos Aires, 1953.

Rituales de la muerte

Capítulo 7

Ritos de duelo prehispánicos

Los incas y las civilizaciones sojuzgadas por ellos no enterraban a sus muertos –observa César Brie, el ya mencionado director del Teatro de los Andes, de Bolivia–, sino que los momificaban para luego encerrarlos en pequeños espacios llamados *pucullo*. El Día de los Muertos se ofrecía a estas momias, comidas y bebidas, se las adornaba con plumas en la cabeza y se las vestía elegantemente. Se las cargaba en las espaldas y se danzaba con ellas. Eran puestas luego en especies de altares con los que se iba de casa en casa. A medida que pasaba el tiempo, disminuía la importancia dada a estas momias y su lugar era ocupado por los nuevos muertos. A los indígenas les parecía una crueldad enterrar a los difuntos. Toda esa tierra pesaba sobre ellos y, en los primeros tiempos de la Conquista, los españoles tuvieron que trabajar duro para volver a enterrar los cadáveres que habían sido desenterrados en la noche.

El mes dedicado a los difuntos, al cual Brie hace referencia, era identificado por los incas con el nombre de Aya Marcay Quiilla. Era también el tiempo en el que se realizaba el primer corte de cabello a los niños y se incorporaban mujeres jóvenes, las llamadas vírgenes del sol, para que dedicasen su vida a hilar y tejer para la nobleza. Este mes correspondía, en el calendario occidental, a noviembre, coincidencia que debe haber facilitado la posterior fusión de algunas de aquellas prácticas originarias con las correspondientes al 1º de noviembre católico.

No obstante, desde los inicios de la colonización existió una lucha empecinada por parte de las autoridades españolas para que la población natural abandonase sus rituales de muerte.

Así entonces, en 1570, fue creado en Quito, Perú, un cuerpo eclesiástico destinado a combatir la adoración a las antiguas *huacas*, lugares sagrados donde descansaban los antepasados. También en Lima, se creó el Cuerpo de Visitadores Generales de la Idolatría, para que fuesen recorridos los parajes montañosos con el objeto de descubrir y destruir *huacas* y poner en su lugar una cruz. También se quemaron momias y se prohibió ofrendar objetos y comida a los muertos, ingerir alcohol y hacer fardos funerarios con los cuerpos y sus ajuares o conjunto de pertenencias. A cambio, imponían la costumbre de inhumar en tumbas a los fallecidos, retornando poco después al lugar con el objeto de controlar que los familiares no los hubiesen desenterrado para seguir con sus antiguas prácticas.

Las ofrendas de muertos en los tiempos prehispánicos en territorio hoy mexicano consistieron en panes amasados con harina de semillas de amaranto (grano cultivado por culturas precolombinas muy anteriores a los incas) o de maíz seco tostado, de figuras diversas como mariposas o rayos. En una crónica sobre una ofrenda destinada al dios Huitzilopochtli, fray Diego de Durán escribe que, en esta celebración, los presentes “no comían otra cosa que no fuera *tzoalli* (mezcla de harina de amaranto con miel de maguay)”, con la que se fabricaba un gran ídolo a imagen del dios, además de representaciones de huesos de gran tamaño que depositaban a sus pies. Luego, las ofrendas se repartían entre todos para ser comidas.

Ritos de duelo en el actual NOA

Todos los ritos practicados en torno a la muerte tienen por objeto el hecho de garantizar la separación entre los vivos y los fallecidos y anudar, por parte de los primeros, un vínculo beneficioso con el alma que ha partido. En la zona del NOA más influenciada por la cultura de los Andes Centrales, existe una serie de ritos relacionados con la muerte que hoy se conservan vigentes, muy especialmente en los sectores populares de las poblaciones urbanas o rurales de los valles, quebradas o puna, en Jujuy, Salta y Catamarca. A partir del análisis de tales prácticas es sabido que una persona, una vez fallecida, integra una dimensión no corpórea, estado desde el cual incide en la vida de sus familiares, pero solo luego de cumplir tres años de fallecido. A quienes se les dedican las ceremonias de mayor despliegue es a las personas que han muerto en los últimos tres años. Se lo llama “nuevo” al muerto que recibe su primera celebración y “del despacho” al que es objeto de una segunda o de una tercera.

Cuando muere un niño, el llamado “angelito” facilita a sus padrinos la entrada al mundo del más allá. Y, en caso de estar bautizada la criatura, no es raro que se haga el esfuerzo de no realizar demasiadas muestras de dolor por su partida. Porque la tradición manda, por el contrario, celebrar el acontecimiento con baile, juegos, comida y bebida en abundancia, dado que, según la creencia popular, el alma llegará sin contratiempos al lugar donde descansará para siempre. Se cree que, en razón de su pureza, el angelito tiene

mayor poder de mediación en el plano de lo sobrenatural, de modo que sus familiares suelen rezarle para que interceda por ellos ante un problema con la confianza de conseguir lo solicitado. En lo relativo al velatorio, existe un criterio específico a observar en cuanto a la presentación del cuerpecito en el velatorio, ya que en esa ocasión se lo viste únicamente de color blanco y, si es bebé, a ambos lados de la espalda se le adosan dos alas de cartulina. Luego de la inhumación del cuerpo en el cementerio, se procede a la ceremonia del entierro de sus juguetes junto a alguna olla o jarro que se hubiese utilizado para preparar los alimentos del niño fallecido.

Cuando muere una persona adulta se acostumbra a realizar el lavado del cuerpo, tarea siempre a cargo de un pariente ritual –compadre, si se trata de una mujer o comadre, si el fallecido es hombre– para luego vestirlo con ropa nueva, sujeta por un hilo zurdo, cordón hilado hacia la izquierda, con la mano izquierda. Al lavado de la ropa que llevaba puesta al momento del deceso le sigue el comienzo del rezo de la novena, nueve días consecutivos en los cuales se reza el rosario, última etapa que signa la partida del alma. Este rito comunitario se cumple al caer el sol, momento del día conocido tradicionalmente como la “hora de la oración”, momento de “cruce entre dos luces”.

Una vez cumplido el enterramiento, el despacho consiste en la quema de los objetos que fueron propiedad del difunto. Hay quienes también matan al perro negro del muerto, en caso de tener uno de ese color, por ser considerado el más fiel de todos, ya que existe la creencia de que el animal se convertirá en su guía en el camino que está por emprender. Al respecto, dice la investigadora Claudia Forgione:

Un hombre de la comunidad que tiene experiencia en estos menesteres, procede a ahorcar al animal, acomodándolo luego de tal forma que, cuando sobreviene la rigidez cadavérica, queda en posición de caminar. Luego se confecciona un recado en miniatura y se lo ensilla como si se tratara de un caballo, agregando las alforjas cargadas con un pequeño recipiente que contenga chicha y otros con comida, coca y aguardiente, además de unas piedritas recogidas en el lugar donde va a ser enterrado el perro, dándoles a cada uno un valor monetario. Se entierra al perro –que por lo general es de pelaje negro– con esta carga –a los nueve días de enterrado su dueño en el cementerio local–, ya sea a la orilla de algún río, en un descampado, o en los fondos de la casa.

De este modo, se cree que podrá ayudar a su dueño a realizar mejor su travesía sin que le falten dinero y los alimentos y bebidas a los que está acostumbrado, evitando también su cansancio, y cruzar el “río” al que aluden las creencias, para llegar sin problemas al “más allá”. A veces se reemplaza el perro con un animal -caballo o burro- tallado en madera.

Según la investigadora citada, en algunas regiones de la provincia de Catamarca, se llama “velorio del manto” a la ceremonia que se realiza cuando una persona muere lejos de su casa y sus familiares no pudieron velarlo según el modo tradicional: “Se arma un muñeco, se lo coloca en un catre y se lo cubre con un manto negro; luego se lo vela toda la noche como si fuera el cuerpo del difunto. A los que acompañan en esta circunstancia se les ofrece comida y al día siguiente retornan a sus casas”.

La telesíada, fiesta santiagueña en honor a una niña muerta

Cuenta la leyenda popular, Telésfora Castillo –más conocida por el nombre de la Telesita– fue una niña que, abandonada por sus padres, se crió en el monte lejos de todo contacto humano. Se dice que solo se dejaba ver cuando, en días de fiesta, escuchaba el sonido del bombo legüero y le daba por bailar. Cuando fue descubierto su cuerpo carbonizado, la tradición exaltó su existencia inocente y determinó que, al haber muerto en estado de gracia, “la Tele” se había transformado en un espíritu capaz de interceder por cualquier cuestión ante Dios. Desde entonces, la fiesta de invocación a la Telesita tiene lugar en Santiago del Estero ante casos de sequía, pestes o extravío de animales. El promesante ofrece organizar una Telesíada –un abundante banquete de comidas criollas y un baile animado con guitarras, violines y bombos– ni bien el mal que su hacienda está sufriendo desaparece. Con el tiempo, esta fiesta también comenzó a celebrarse por el mero placer de tocar y bailar. Los investigadores Graciela Dragoski y Jorge Páez describen de este modo su liturgia:

Se levanta una especie de catafalco sobre una mesa cubierta previamente por una sábana blanca y adornada con flores de colores; colocan una imagen confeccionada con trapo o papel que representa a la Telesita, rodeada de cuatro o cinco velas encendidas en el momento

en que comienza la danza, la cual durará hasta que aquellas se extingan. Alrededor del catafalco instalan sillas destinadas a la concurrencia más distinguida, con lo cual se completa la “escenografía” que simboliza el velatorio de la niña muerta. Comienza al caer la noche la música y al llamado de los sones del bombo acuden los vecinos. El promesante, que corre con todos los gastos de la fiesta y cumple la parte central del ritual, llamado “dueño de la Telesita”, debe bailar junto con su compañera siete chacareras, entre las cuales realizan una libación en honor de la santita y le agradecen su ayuda. Si el promesante está por alguna causa impedido, debe designar un padrino que lo reemplace en la danza y en la libación. (...) Después del ritual, la fiesta se generaliza: cantan, bailan, estallan cohetes, juegan hombres y mujeres y castigan a los perdedores con “prendas” procaces; dura la fiesta hasta que se apaga la última vela, más o menos al amanecer del día siguiente, aunque también puede prolongarse. El promesante quema entonces la imagen de la Telesita recordando su trágica muerte; puede ocurrir también que sean los padrinos quienes arrojen la figura de bulto a las llamas. Hecho esto, los vecinos se marchan mientras elogian a la santita.

Día de Almas, explosión escenográfica

Con el objeto de propiciar la partida del alma, la secuencia de los rituales de la muerte practicados en algunas regiones del NOA es, entonces, la siguiente:

muerte
lavatorio
novena
velatorio
entierro
despacho

Durante el desarrollo de esta serie de ritos transcurren 12 días. Al cabo de un año se realiza otra secuencia de 12 días que comienza con el rezo de una novena, con el objeto de crear las condiciones de la visita del alma.

Paralelamente, se trae del monte la leña para alimentar los hornos de barro y se compra la harina para comenzar a amasar las ofrendas. Las almas

volverán el 1º de noviembre (Día de Todos los Muertos) para recuperar a sus amigos y familiares. Por ese motivo las familias preparan una mesa con alimentos y bebidas, la que deberá ser lo suficientemente dadivosa como para evitar que el alma se enoje y provoque alguna desgracia entre sus familiares. Uno de esos males es la “sopladura” (“que los parientes queden soplando”) enfermedad que sobreviene de recibir “aires malsanos” y se manifiesta con la aparición de “manchas, granos o desmayos”. De modo que, aunque la familia del difunto viva dispersa en lugares alejados entre sí, sus integrantes se reúnen para realizar la celebración.

Con la puesta de la mesa de almas (un túmulo fabricado con las ofrendas de pancitos en formas diversas, sobre el que se depositan más ofrendas comestibles) y el consiguiente acto de espera a que el alma llegue y aproveche lo que se le ofrenda, la visita al cementerio, el levantamiento y reparto de las ofrendas y el despacho, finaliza el ciclo ritual de carácter solemne. El último de estos actos, el despacho, consiste en este caso, en enterrar fuera de la casa las porciones de comida que se reservaron para homenajear a la Pacha y al alma, además de la chicha y gaseosa, que se volcarán al hoyo dibujando una cruz imaginaria.

La nueva secuencia es, entonces, la siguiente:

novena
 puesta de la mesa de ofrendas
 espera
 visita al cementerio
 levantamiento de la mesa
 reparto de las ofrendas
 despacho

Los juegos de representación que se organizan luego están directamente relacionados con la distensión y la risa. Continúa César Brie:

Al tercer día, cuando la fiesta se cierra y se retiran los restos de comida y bebida, alguien se disfraza de cura, los hombres se casan entre ellos vestidos de mujeres, se bendice a los presentes con la escobita del inodoro. Se toma el pelo a todo y a todos, se sigue cantando hasta que las fuerzas se acaban. La fiesta de los muertos se vuelve una parodia

donde se ríe de eventos y convenciones. El muerto puede quedar muerto en paz. Con él y por él se ha cantado, bailado, rezado. Ha sido recordado a través de la risa y el llanto.

Igual que en el velatorio, a la mesa de almas se la ubica en el espacio disponible como si se tratase del cajón del finado, esto es, con los pies orientados hacia la puerta. Por esto, el comportamiento de quien visita una mesa de almas es similar a quien concurre a un velatorio: al muerto o al túmulo de ofrendas, según el caso, se los saluda con un “Ave María Purísima” asperjándolos tres veces con una flor o bien dibujando una cruz en el aire –una margarita, por ejemplo– sumergida en agua bendita, para purificar y quitarle la sed al alma.

En ambos casos, todos comparten rezos, bebidas y comidas, conversaciones y chistes. Aun cuando la familia no disponga de una buena posición económica, se realizan todos los empeños y sacrificios necesarios como para que haya alimentos en abundancia. Entre las comidas –ancacho, ulpada, anchi, entre otras más comunes como pizza y fideos– se destacarán, en caso de haberlas, pata o cabeza hervida de llama o cordero asado.

Las dos ceremonias concluyen con el enterratorio de los restos, las llamadas “basuritas” del rito: colillas de cigarrillos, cabos de velas y fósforos usados, la coca y la chicha de las *challas* o brindis a la Pacha que se efectúan en un recipiente determinado para ese uso. Las hojas de coca, las bebidas y los cigarrillos intervienen siempre en toda ceremonia ligada, de una u otra forma, al culto a la Pacha, en función de tener que ver con los ciclos de la vida, el deseo de abundancia y purificación.

Pan y muerte

La comida –y en especial el pan– se encuentra en estrecha relación con los ritos de muerte de muchas culturas. Antecedente directo de las fiestas de la cristiandad europea fue la Compitalia, celebración romana en honor de los muertos realizada entre el 4 y el 5 de enero. En este día se colocaban muñecos –de tela y también de pan– en las casas, para evocar a los espíritus protectores de los muertos, con el fin de lograr protección a toda adversidad. Sin duda, originado en aquellas tradiciones, al norte de España, en Asturias, existía “el pan de las ánimas” que era llevado a la misa dominical para ser bendecido por

el sacerdote durante el ofertorio y ser repartido en pequeños trozos a cambio de una limosna por las ánimas del Purgatorio.

Por antigua costumbre se llevaba a la iglesia en el Día de Todos los Santos cestas de pan tapadas con servilletas negras destinadas a la gente necesitada, como se hacía en los entierros. A la vuelta del cementerio, luego del almuerzo con parientes y conocidos, se daban las gracias por la asistencia al funeral y se procedía a repartir pequeños panes —el pan de *caritu* o de caridad— que los asistentes guardaban para comerlos en pequeños trozos en la primera comida del día, mientras rezaban algunos Padrenuestros. Los banquetes funerarios no solamente eran una muestra de hospitalidad sino que también constituían una ofrenda al muerto.

En ciertas regiones de España, solo se realizaba el banquete si el muerto había dejado dinero expresamente para ello. Se dice también que el pan habría simbolizado las promesas que el difunto no había tenido tiempo de cumplir en vida y que sus sobrevivientes tendrían que reparar. Asimismo, en muchas regiones ibéricas se acostumbraba a poner un plato de comida para el muerto en el Día de Todos los Santos. Para ese día también se popularizó una repostería ligada a los difuntos, como los huesos de santos o los *panet de mort* catalanes o los *panellets mallorquines* que presentan la forma de un cadáver en su mortaja, los cuales antiguamente eran colocados sobre las tumbas. En Madrid, por otra parte, después de los entierros solía servirse un chocolate con “bizcochos de luto”, galletitas cubiertas con azúcar tostada.

Tal vez, en sectores populares del NOA, la costumbre de poner panes —llamados “turcos” o “guaguanchos”, siempre en forma de personas o animales, bañados con glaseado blanco— se encuentre en relación con las apachetas, conjunto de piedras de forma cónica, costumbre de origen prehispánico que se observa en cruces de rutas en virtud de relacionarse con los viajes y los consiguientes pedidos de protección a la Pachamama. La proliferación reina como rasgo dominante durante el 1º de noviembre, un espíritu barroco que se reconoce en cada detalle de la escenografía celebratoria: las mesas para recordarlas se arman construyendo un túmulo que representa el cuerpo del fallecido exclusivamente con panes de diferentes formas, los cuales han sido horneados por los familiares del muerto los días anteriores. En esos días, al horno de barro no le dan respiro alguno, tal es la cantidad de figurillas que son necesarias para armar

la mesa. ¿Qué representan los panes? Es posible que ninguno de los asistentes a estas celebraciones arriesgue una respuesta en firme, aunque tal vez alguien explique que es importante poner panes en forma de pájaro en las primeras capas que conforman el túmulo, al igual que escaleras amasadas en harina cocida sobre la cabecera “para que el alma pueda irse pa'arriba”.

1º de noviembre en Latinoamérica

En Perú y Ecuador también se homenajea a los muertos llevando al cementerio sus platos favoritos, además de preparar guaguas de pan a modo de ofrendas. Ese día se juega al *piruruy*, juego de dados que permite conocer los deseos o reproches de los fallecidos. En Guatemala, las casas se adornan con flor de muerto, de color amarillo, que solo florece hacia noviembre. Y también se construyen altares donde, junto a la foto del finado, se coloca un vaso de agua y una vela encendida. En Colombia, Honduras y Costa Rica se llevan a los cementerios ofrendas a los muertos agradeciendo todo favor recibido. En Nicaragua, en cambio, es costumbre pasar una noche junto a la tumba de sus familiares.

Pero tal vez es en México donde las manifestaciones del Día de los Muertos adquieren un perfil más vigoroso. Las ofrendas son también el eje principal de la ceremonia en la cual se recibe simbólicamente a los difuntos para festejarlos con lo que a ellos les gustó comer o beber en vida. En el noroeste del Estado de México y en Michoacán, además de esas ofrendas, las familias encargan objetos de azúcar con las representaciones de los objetos queridos o deseados por el muerto: botas y sombreros, toros y caballos, toda clase de muebles y también autos y camiones.

Como es creencia habitual que los muertos regresan para disfrutar de esencias y aromas, la gente ofrece alimentos calientes “que despidan humito”, además de frutas y flores perfumadas, porque estas son capaces de purificar el ambiente y de alejar los espíritus maléficos. Una de las flores más utilizadas esos días es la *cempoalxóchitl*, popularmente llamada “flor de muerto” o “clavel de las Indias”. La presencia de velas es también muy importante porque se cree que alumbran el camino de las ánimas. Hay estudiosos que señalan que las

diferentes clases de ofrendas representan a los cuatro elementos vitales. Así, el aire esta implícito en el papel picado y en los adornos de flores naturales o de papel. El agua está simbolizada en las bebidas ofrecidas, el fuego, en los sahumerios e inciensos, y la tierra, en los frutos, granos y semillas.

Las ofrendas se disponen en altares contruidos en las casas de los parientes de los muertos o bien en el cementerio mismo, ornamentados con hojas de palma. Por lo general, hay varias clases de guisos, chocolate para beber, frutas de estación y panes de formas diversas, siempre al lado de cigarrillos, un recipiente con agua y otro con sal, porque es el elemento que “invita al banquete”.

Frecuentemente, el maíz está presente en los altares a modo de ofrenda, ya que la celebración del 1º de noviembre casi es coincidente con el fin del ciclo de su cultivo. Otra costumbre practicada en los sectores populares y en algunas etnias aborígenes mexicanas consiste en construir senderos esparciendo pétalos de flores, para que las ánimas no se pierdan en el caso de que tengan que viajar del cementerio al altar familiar.

En el caso de los “angelitos” o “difuntos chiquitos”, a estos se los festeja el 31 de octubre. Es creencia popular que sus almas llegan convertidas en mariposas blancas. Por su corta edad, ninguna de las comidas ofrecidas debe contener ají picante; lo que se estila ofrecerles son dulces y panes en forma de personas y animales. Las almas de los niños son despedidas al mediodía del 1º de noviembre, momento en el que, según se cree, llegan las almas adultas, las que son despedidas el día 2 en el cementerio, con música grabada, en caso de no contar con algún pariente que toque algún instrumento y cante para ellos, o con el dinero suficiente como para contratar a un músico para que lo haga por ellos.

Hay una gran variedad de panes de muerto en México que van desde los 60 gramos hasta los 2 kilos de peso. Tal vez, el más tradicional, sea el de forma ovalada o redonda, a veces adornado con unas tibias cruzadas hechas de la misma masa, espolvoreado con azúcar blanca o rosa. En un país como ese, de gran tradición alfarera, se utilizan en la producción panadera casi todas las técnicas provenientes de la fabricación y decoración de la cerámica. Una de ellas es el pastillaje, o decoración cerámica en relieve, cuando se adornan los panes utilizando la misma masa para que sobresalgan los detalles. Del mismo

modo, para realizar incisiones se utilizan elementos cortantes, y con los dedos se moldean las terminaciones, como si se tratase del remate de una tinaja.

Al igual que en España, en México se fabrican masitas blancas en forma de huesos, decorados con azúcar. De inspiración ibérica también es el pan conocido como “rodilla de Cristo”, redondo y con marcas rosadas simbolizando las heridas de Jesús crucificado. Pero hay panes que remiten a la tradición existente en el país, anterior a la Conquista, como lo atestigua la predilección por el color rojo, que en tiempos prehispánicos tuvo un carácter ceremonial. De allí provendría la ornamentación de las “despeinadas” o rosquitas de azúcar teñida de rojo, las *calaveras* de masa glaseada con puntos de azúcar rosa y los muñecos de masa adornados con azúcar color solferino. La cofunda, por su parte, es un pan de origen indígena realizado en masa de maíz con el agregado de un punto de salsa de tomate con chile de árbol.

Para realizar las ofrendas de muerto, en ciertas regiones de México, las que representan a los adultos son glaseadas en color blanco con un punto de azúcar rosa en el centro, en tanto que las que representan a niños son todas blancas. En algunas zonas, se llaman “bodoques” a los panes que se regalan a las personas que asistieron al rezo de la novena por el alma del muerto. Son comunes también las cruces adornadas con azúcar de colores y bordadas con la misma masa: las mariposas para las niñas, las muñequitas “para hombres de dudosa sexualidad”, y los conejos, burros, caballos, tortugas y angelitos, solo para niños o jóvenes que murieron sin casarse.

La mesa de Martina

Es el 31 de octubre de 2003 y en Tilcara, pueblo ubicado en la Quebrada de Humahuaca, la familia de Martina Mamaní se apresta a armar la mesa de almas dedicada a su memoria. Su nieta Liliana Calapeña y su marido, Ariel Castillo reciben a la familia en la casa que fue de la difunta para efectivizar los preparativos de la celebración. A las 19 horas comienzan los rezos del último día de la novena en la habitación que albergará la mesa de almas en honor de la fallecida. Está recientemente pintada de azul y sobre una de sus paredes ya está ubicada la foto de doña Martina, fallecida apenas unos meses

atrás y, por lo tanto, considerada “alma nueva” o “alma fresca”. Junto a las dos velas prendidas hay un vaso de agua bendita con una flor adentro, con el objeto de que cualquiera que entre para rezar pueda asperjar con ella la imagen enmarcada de la difunta. Mientras dibuja una cruz en el aire dirá “Ave María Purísima” y los demás contestarán el consabido “Sin pecado concebida”. Comienza el rezo de la novena: por turno alguien pronuncia una docena de Avemarías y la “rezadora” lee de un libro los misterios de María u otros textos apropiados. Una vez terminado el rezo traen una jarra de chicha para convidar a los presentes.

Se prende el televisor para amenizar la reunión, justo para sintonizar un especial de Halloween filmado en México, programa que han venido anunciando desde hace días. Ya hay algunas bandejas de rosquetes secando su glaseado, en tanto llegan las personas –Fany y Pocho, ambos ajenos a la familia, como manda la tradición– que se harán cargo del armado de la mesa. Hay que apurarse porque antes de las 24 debe estar todo listo. Comienzan las tareas extendiendo sobre la mesa la tela celeste que oficiará de dosel, pegando sobre ella estrellas de papel metalizado y nubes de algodón. Con una escalera extienden este cielo raso festivo clavándolo sobre la pared del fondo, atando sus extremos con alambre fino que va enroscado, finalmente, a los tirantes del techo.

A los lados de la imagen de la difunta, ya debajo del dosel, dos corazones de masa recuerdan su nombre y auguran su descanso eterno con las siglas de rigor, QEPD. Una palma y dos angelotes de pan también han sido clavados en la misma pared. Más tarde se sumarán las escaleras (una salada, otra dulce) y un sacerdote leyendo un misal. Después se procede a dar forma a la mesa de ofrendas, disponiendo dos de ellas, una a continuación de la otra, contra la pared ya decorada. Acto seguido se las cubre con manteles recién lavados, sobre los cuales se dispuso una gran cantidad de ramas de hinojo, las más largas y espesas, hacia el frente. Toda la mesa se rocía con pétalos de rosa, “así las ofrendas toman ese perfume y están más ricas”.

La receta general de la masa de las ofrendas es: por cada 10 kg de harina se usa 1kg de grasa y 100 gramos de levadura. La sal o el azúcar es cuestión del gusto de cada uno. Se buscan primero todas las ofrendas que tengan forma de paloma y, poniéndolas unas sobre otras, se arma un grueso cordón alrededor

de la mesa. Al medio se ponen otras ofrendas, las “de relleno”, las que tienen forma de corona, manos, molinetes, moños, empanadas, soles. Se apartan todas las ofrendas de forma humana y las de animales (hay llamas, peces, perros, unos pocos elefantes, caballos, tortugas). Finalmente, entonces, la mesa se cubre con un impactante colchón de figuras de masa que forma un túmulo que va elevándose hacia la pared o cabecera, como si se tratase del verdadero cuerpo de una persona. En el espacio que dejan una y otra ofrenda, allí se clavan paradas las figurillas que representan a niños y animales, junto con chupetines. Rosquetes y alfajores de maicena se distribuyen por encima de las otras masas, como ocurre con algunas naranjas, manzanas cortadas en mitades y bananas. Finalmente, se adorna el conjunto con tiras de caramelos y ramas de churqui con pochoclos clavados en cada espina. Las botellas que se disponen a los costados del túmulo llevan la boca tapada con algún rosquete o alfajor. Hay veces que se acostumbra apoyar sobre las botellas una escalerita de masa “para que el alma suba a tomar”.

Alguien trae dos latas forradas con papel crepe violeta llena de arena en la que introduce una caña, también revestida con el mismo papel y adornada con flecos. Se trata de los candelabros que lucirán velas en el extremo del altar. Para completar la mesa, traen los platos de las comidas que más gustaban a Martina, además de coca y tabaco. Alrededor del túmulo se dispone, entonces, presas de cordero asado, un plato de ñoquis, pizza, pan dulce, una lata de sardinas abierta, una lata de duraznos en almíbar también abierta, salame y queso, una bolsa de coca, un paquete de cigarrillos abierto.

Cuando alguna persona que está *almiando* (recorriendo mesas de almas por el pueblo) entra a la habitación, va directo a la imagen de la difunta, reza, asperja la mesa de ofrendas y recién después saluda a los presentes. Si se le sirve chicha, un chorrito va a parar a un plato hondo ubicado a los pies de la mesa. Si se le ofrece coca, antes de consumirla debe quemar una hojita en cada vela, para que suba el olor y así “convidar” al alma. Los acullicos que se descartan (las hojas de coca mascada desde hace mucho tiempo) se echan en una cajita de cartón al pie de la mesa. Los puchos se ponen en otro recipiente.

Durante toda la noche se reciben visitas. El día 2 de noviembre, luego de la misa de la mañana se acostumbra ir al cementerio a engalanar las tumbas con nuevas coronas de flores de plástico o naturales. Es esa la jornada en la cual

se reparten las ofrendas. Por lo tanto, los que vuelven a las casas que visitaron la noche anterior, ya no comprarán pan por unos cuantos días. Luego del almuerzo –en lo de Martina se comió caldo y fideos con carne– se pasa a la habitación donde fue armada la mesa para que familiares y amigos se sienten a su alrededor con el objeto de conversar, cantar o hacer chistes. Luego llega el momento del reparto, para el cual cada uno habrá traído, al menos, una bolsa. Se comienza por la comida: todos reciben lo que los “partidores” dan a cada uno en igual cantidad. Si no, hay multa, que consiste en alguna broma pesada o en la obligación de beber de un saque un gran vaso de chicha. Esto es lo que garantiza alguna diversión; por eso ante el menor inconveniente se grita “¡Multa, multa!”.

El yerno de Martina toca la guitarra y canta, en tanto otros hacen chistes cada vez más subidos de tono. Todo lo que se obsequia a los presentes es guardado en bolsas o es comido en ese mismo momento. La chicha se reparte en vasos y el que sirve espera a que se lo devuelvan vacío para continuar sirviendo al resto de la concurrencia. Para el momento del despacho del alma, una parte de cada comida es reservada especialmente en un recipiente. Los puchos, los acullicos y la chicha de los brindis, más las escaleras, el cura, un sol y una luna de masa, todo será enterrado en el fondo de la casa para la Pachamama y en honor al alma de Martina. Quienes no cavan la tierra o depositan las ofrendas, rezan y cantan cubiertos con una tela negra. Después de realizado el acto de ubicar en un pozo todas las ofrendas, luego de tapanlo y decir las últimas plegarias, llega el momento de la distención.

Casamientos y bautismos, rituales de enlace

Los casamientos y bautismos que tienen lugar al anochecer del 2 de noviembre forman parte de un rito de enlace social, como lo son los topamientos de los jueves de compadres y de comadres previos al Carnaval. Para llevar a cabo los bautismos, se reparten entre los asistentes las guaguas de pan que sobresalen de la mesa para que por cada una se forme una pareja, un padrino y una madrina. Las figuras de masa van envueltas con algunas hebras de hinojo que quedan esparcidas por la mesa, tras el reparto de ofrendas. A

estos “bebés” se les pondrán nombres estafalarios –muy comúnmente, de verduras, como rabanito, perejil o ajo–, que son anotados cuidadosamente estableciendo un orden, junto a los nombres de los adultos que van a bautizarlos. Otras parejas se anotan para unirse en casamiento. Por lo general, son personas que ya están casadas entre sí o bien son jóvenes “que se han echado el ojo”. En cambio, todos saben que está muy mal visto que dos personas, luego de celebrar un “compadrazgo de pan” entablen una relación amorosa.

Acto seguido todos entran en la habitación destinada al ritual festivo, a la espera del sacerdote. Quien oficia de cura es, en esta oportunidad, un amigo de la casa que vive en Bolivia y está de visita. Cuando entra a la habitación cantando un “salmo”, acompañado de su sacristán, todos estallan en carcajadas: el cura lleva puesta por casulla un poncho tejido color rosa, una capelina blanca en la cabeza y lleva en la mano, en vez de una cruz, un banderín de River Plate. Con voz aflautada pide silencio e inicia un Padrenuestro, cambiando las palabras de la plegaria con cualquier ocurrencia subida de tono. Por orden va llamando a las parejas y las casa, luego de agobiarlas a fuerza de chistes y “recomendaciones” para tener éxito en su futura vida de casados. La celebración de los compadrazgos de pan tiene otro tono: se hace arrodillar a la pareja con la guagua en brazos, envuelta en su “pañal” de hinojo, el sacerdote en oficio pone una mano sobre cada cabeza y recomienda a la pareja que mantenga su vínculo hasta la muerte, que se tengan en cuenta uno al otro como compadre y comadre que son de allí en más, para ayudarse en cualquier ocasión difícil de la vida.

Como en el reverso de la actitud ceremoniosa que demanda todo rito ligado a la memoria de los ausentes, aparece la necesidad de practicar la risa. La construcción de una mesa de almas está impregnada de una fuerza dramática que seguramente decrezca en directa relación con el tiempo que el difunto lleve de fallecido. De todos modos, es una actividad que participa de lo sagrado aunque, en relación con el culto católico, se perciba alguna actitud irreverente: “¡No lo pongás al cura junto a la escalera que va a rajarse del pozo, el muy hijo de puta!”, gritaba uno de los asistentes al despacho del alma de Martina cuando ubicaban las figuras de pan para ser enterradas. Mientras esto ocurría, otros cantaban loas al Espíritu Santo acompañándose con una guitarra.

La contracara profana de la larga ceremonia del Día de Almas aparece con mayor virulencia con estos ritos de representación, en esa suerte de teatralización que funciona a modo de ritual de desdramatización y compensación. En ese acto, es tomado en sorna todo aquello que, del culto católico, suele inspirar reverencia y respeto y hasta temor: la Biblia, el sermón del sacerdote, las imágenes sacras, los cánticos de misa. Respecto de la risa, Adolfo Colombres advierte en uno de sus libros:

Se sabe que el ridículo mata, por lo que desatar el poder de la risa sobre alguien constituye un asesinato simbólico. Se puede decir que es el arma más eficaz de la que disponen los pueblos y sectores dominados para defenderse de la opresión y fortalecer sus propios valores. Los principales destinatarios de la risa popular son los que detentan el poder político y religioso.

APÉNDICE

• El Día de los Difuntos o de las Almas (*jivirinakan/almanakan urupa*).

Fragmentos del texto elaborado por antropólogos de la Universidad Católica Boliviana San Pablo, de La Paz, Bolivia.

A comienzos de noviembre los aymaras celebran a sus difuntos. Nos llevaría demasiado lejos presentar en este estudio todos los detalles de esta fiesta. Por eso, nos limitaremos a indicar los momentos más importantes de esta, enfatizando al mismo tiempo aquellos aspectos que nos hacen comprender que esta celebración está directamente relacionada con la agricultura.

A lo largo del mes de octubre, en el campo aymara tradicionalmente considerado como “el mes de las almas”, se hacen los preparativos para la fiesta de los difuntos. Muchos campesinos viajan a la ciudad o a algún pueblo grande para hacer la compra de las cosas que se necesitan para la celebración. Rigoberto Paredes hace mención de una curiosa ceremonia que se realizaba a comienzos de nuestro siglo en el curso del mes de octubre y que se conoce todavía entre los aymaras del norte de Chile:

Los indios practican la conmemoración de sus difuntos en dos ocasiones: la primera en octubre, presidida por un párroco. La fiesta es

costeada por los indios destinados al efecto, que son los *amaya huaraninakas*, es decir, que tienen la vara de la autoridad para festejar a los muertos. Estos se encargan de pagar las misas dedicadas a los difuntos en general y antes de que se celebren, ellos se constituyen a primera hora del día señalado, en el lugar del cementerio donde está la fosa común y extraen de ella una media docena de cráneos, que son luego adornados, con pan de oro o de plata, o con papeles dorados y puestos en la capilla, en lugar adecuado y preferente. Durante el oficio de la misa las calaveras reciben especiales atenciones del oficiante y terminada ella son conducidas en andas y paseadas en procesión. Después de recibir en el templo una tanda de responsos, son llevadas y colocadas en la casa del *huarani* principal, donde las festejan con una gran borrachera, y al día siguiente las restituyen al lugar que ocupaban en el cementerio.

Durante la última semana antes de la fiesta, todas las familias que van a recibir a las almas se dedican a la preparación de las comidas que ofrecerán a los visitantes del más allá. En el cuarto principal de la casa de los familiares construyen una especie de altar doméstico llamado comúnmente “tumba” cubierto con un mantel o una sábana, sobre el cual el alma del difunto se encontrará durante su visita a la casa. Sobre esta tumba se colocan todos los alimentos que se han preparado para las almas, o sea, el *alma manq'a* (la comida del alma).

Según la convicción general, las almas llegan a sus casas el día 1, a las 12 horas del día. En ese momento los familiares de los difuntos se reúnen alrededor de la tumba y les dan la bienvenida invitándoles al mismo tiempo a disfrutar de los manjares que se les han preparado. Todos formulan sus oraciones y después se entregan a tomar su almuerzo.

Al atardecer empiezan a entrar en las casas donde se celebra a uno o más difuntos, otros familiares, amigos, niños y jóvenes, y personas pobres, que vienen a rezar. Junto con los rezadores se presentan, a menudo, pequeños grupos de niños o jóvenes que vienen a cantar a las almas. En muchos cantos se hace referencia a la siembra y a las lluvias. Demos un ejemplo:

Silla anjila
luriya anjila

Ángel del cielo,
ángel de gloria,

Kunarus jutta sarakiristama

si te pregunta, ¿a qué has venido?

Ayruriw jutta le dices que he venido a plantar,
qarpiriw jutta sasina säta le dices que he venido a regar,

siluy anjila ángel del cielo,
luriya anjila ángel de gloria

Además de los rezadores y de los grupos de cantantes, también se presentan grupos de músicos que tocan con preferencia el *pinkillu*, un aerófono cuyo sonido claro, según la creencia general, atrae a la lluvia: “La música del *pinkillu* atrae a la lluvia; es una forma de endecha y así no ofende a los muertos cuya cooperación es imprescindible para hacer fructificar los sembrados”.

Todos los participantes en estos ritos de los difuntos reciben algo de los alimentos preparados para esta ocasión y colocados sobre la tumba de las almas, no en retribución por las oraciones, los cantos o la música, sino para ayudar a los familiares a alimentar a sus difuntos, porque las almas se alimentan por medio de las personas que consumen lo preparado para ellas.

Durante la noche y habitualmente hasta la madrugada, se realiza el velorio, el *alma wilaña*. Todo este tiempo se ocupa principalmente en la realización de diversos juegos que han llegado a ser característicos de esta ocasión.

En la madrugada todos se reúnen nuevamente cerca de la tumba y pronuncian sus oraciones. Las almas reciben su “desayuno” y después la tumba es desmantelada para ser trasladada al cementerio.

Aunque en el primer día de la fiesta de los difuntos, las casas particulares son el centro principal de las ceremonias, puede haber también celebraciones en las iglesias o capillas. Van Kessel observó en Cultane, norte de Chile, una ceremonia que puede ser comparada con la que presentó Paredes como una de las costumbres del mes de octubre: un culto de los difuntos centrado alrededor de algunos cráneos excavados de la fosa común del cementerio. Se trata claramente de una ceremonia comunitaria en honor del llamado “alma mundo”, la totalidad de los antepasados de la comunidad.

En la tarde del día 1 todos se reúnen en el templo. Los funcionarios del culto y los pasantes (fabriquero, mayordomo, cantor, alféreces y sacristán) dirigen el culto. El cantor es el celebrante principal y según sus indicaciones se coloca, en el centro del templo, una mesita cubierta con

un paño negro, sobre la cual se exponen las calaveras del alma mundo. Se enciende una vela, que no deja de arder hasta el día siguiente. A continuación, cada santo del templo recibe también su vela. (...) El cantor ejecuta sus responsos y reza el rosario. Las otras autoridades colocan coca sobre la mesa del alma mundo; en seguida lo hacen también los demás asistentes al culto. Esta es toda la ceremonia.

En la mañana del 2 de noviembre, las almas se trasladan al cementerio para unirse por unas horas con sus cadáveres que yacen en los sepulcros. Los familiares trasladan las tumbas al cementerio y las reconstruyen allí encima de los sepulcros, colocando sobre las mismas una gran cantidad de comidas.

En el cementerio se repite prácticamente todo aquello que se ha hecho en las casas desde el momento de la llegada de las almas hasta el amanecer. En un ambiente verdaderamente festivo, los comuneros se reúnen en el cementerio. Las familias que festejan a uno o varios difuntos se agrupan alrededor de sus sepulcros para rezar y recibir y convidar a los rezadores, para agasajar a los niños que vienen a cantar y “para hablar de las actividades que realizara en vida el difunto, comentando sus gustos y travesuras, o aventuras sentimentales”. Con frecuencia se realizan juegos en el cementerio. Es costumbre que haya un conjunto de músicos que tocan el *pinkillu* para atraer a la lluvia, y en los cantos de los niños nuevamente se hace alusión al florecimiento de los campos, como en el siguiente ejemplo:

Flora, fallara	Flor, flor
Arura, aruray	palabra, palabra
Gloria foloray	flor gloriosa
Gloria aruray	palabra gloriosa
Maya cavarior pursin	Cuando llegas al primer Calvario
maya lugaranquiwa	que se encuentra en el primer lugar
Jila ristasita	hermano, tú rezarás
Foloray, foloray	flor, flor.

Todos los participantes de esta celebración se hartan con las comidas y tratan de consumir todo lo que se ha traído. Además, todos los que visitan el cementerio, especialmente los familiares de los difuntos y los rezadores, hacen libaciones sobre los sepulcros en homenaje a las almas.

A una determinada hora de la tarde, se realiza el *alma tispachu*, el despacho o la despedida de las almas. Las familias particulares invitan para la despedida de sus almas a un rezador especial considerado como experto en “hacer rezos”. Este formula una serie de oraciones o sea responsos que son consideradas las oraciones más completas y poderosas para beneficiar al alma. Finalmente, todos “se despiden de la tumba y del panteón realizando un abrazo de buena hora y perdón de los pecados”.

Una vez despedidas las almas, los deudos y los demás comuneros inician una fiesta con baile que puede durar varios días y que se caracteriza principalmente por una gran manifestación de alegría, de jovialidad e hilaridad. Por lo común son los adolescentes y jóvenes quienes se disfrazan como viejos y viejas para distraer a los adultos. Hay, además, personas disfrazadas de curas y sacristanes, que administran matrimonios ficticios y bautizos de muñecas de pan. Esta fiesta de divertimento y de regocijo, que se realiza poco antes de la época de lluvias, es como un anticipo de la fiesta de Carnaval: la alegría que se manifiesta antes de saber con certeza el resultado que se tendrá de la siembra, es como una proyección de aquella que esperan poder manifestar en la fiesta de Carnaval, cuando los campos que ahora parecen muertos anuncian con su verdor el fruto de sus entrañas.

Queda claro que los verdaderos destinatarios de esta fiesta de comienzos de diciembre son los difuntos. Se trata principalmente de las almas de las personas que han fallecido durante los últimos tres años, las llamadas *machaq almanaka* (almas nuevas). Estas almas se dividen en varias categorías. En primer lugar, se distingue entre las almas de los niños fallecidos, llamadas generalmente “angelitos” (*anjilitu*), y las almas de los adultos muertos. En segundo lugar, se hace una división entre las “almas buenas” y las “almas pecadoras o condenadas”. Las primeras “trabajan para Dios en el cielo”; las otras “están penando en los volcanes”, “están vagando por los cerros o están en el infierno”. Pero se celebra también, en forma más general y no tan individual, a las llamadas *nayra almanaka* (almas viejas), es decir, a las almas de las personas que han fallecido hace más de tres años. Se las llama, a veces “abuelos” o “tata abuelos” o, tomándolas como grupo, *sulka Tiusa* (pequeño Dios), “la gran colectividad de las almas de todos los difuntos”. En tercer lugar, aunque en un sentido amplio, se recuerda a los antepasados, a los fundadores de la

comunidad o “las almas de los difuntos de todo el mundo y de todas las épocas”, llamados en su conjunto “alma mundo” o “mundo almas”.

Aunque durante estos primeros días de noviembre son los difuntos quienes están en el centro de la atención, hay una vaga idea de que también los santos, como colectividad, tienen su fiesta en estos días. Cole ha registrado al respecto varias observaciones de sus informantes. “La noche de Vísperas de Todos Santos es también para Dios y las Estatuas”. Todos Santos es la fiesta de “todos los santos y vírgenes”, “de todos los santos general de toda la República”. Para los protestantes, se trata solamente de los apóstoles. “Creemos nosotros Todos Santos que es día de los santos como ser apóstoles. Ellos son evangélicos”.

Esta celebración de los difuntos se ha interpretado de diversas maneras. Algunos autores ven en esta fiesta ante todo una manifestación de las relaciones que existen entre los vivos y los muertos, relaciones que en esta oportunidad son cultivadas de una forma más intensa. Monast, que interpreta la fiesta de los difuntos de un modo muy negativo, hablando de la “fiesta del temor (...), la fiesta de los llantos y las lamentaciones”, presenta estas relaciones como preocupantes para los vivos:

El indio llora, se abisma en una pena tumultuosa, para probar a las almas que no las olvida y que no las olvidará jamás. Pero que, por favor, ¡no vengan a atormentar a los vivos! Según piensa, todas estas almas están coaligadas contra él para vigilarlo, espiarlo y castigarlo a la menor infracción, a la menor falta de consideración. Y él, ¡pobre de él!, hace lo imposible por intentar satisfacer a estos seres exigentes, a esos jueces de hielo, sin estar nunca seguro de haberlo logrado.

Al contrario, el aymara Ochoa nos da una idea más positiva de estas relaciones y enfatiza la reciprocidad que existe entre los vivos y los muertos:

Todos los ritos y ceremonias que se ofrecen a las almas tienen mucho que ver con las formas de vivir humano, pues por medio de los ritos se une la persona que vive con los que mueren. Hay una manera de seguir manteniendo los lazos familiares entre los que se van y los que se quedan. Para el aymara, el alma que se va al cielo, no abandona por completo a su familia, sino que tiene que recordar y, hasta cierto punto trabajar por el bien de su familia. Esto se demuestra con la idea que se mantiene entre los aymaras, en el sentido de que las almas piden a Dios Padre, las bendiciones y otras clemencias en bien de su familia que está en la tierra. Por su parte, los que están vivos tienen que retribuir con los ofrecimientos y ritos que se les brinda al alma.

Otros autores enfocan esta fiesta resaltando la función social que tiene o que puede tener. Así escriben Oporto & Fernández, que esta festividad “permite y cumple una función social, pues permite relacionar a familiares y amigos del difunto”. Buechler, que analiza detalladamente en su obra la interacción social de las fiestas aymara, revela la dinámica social de la fiesta de los difuntos, que se manifiesta en que empieza a nivel familiar para extenderse más y más a nivel comunitario y volver finalmente al nivel familiar: “Tal como se desarrolla, la fiesta une progresivamente segmentos de redes de relaciones más amplias, empezando con los parientes más cercanos, hasta que envuelva a toda la comunidad antes de retornar a nivel de sección”.

Una tercera interpretación de la fiesta de los difuntos se basa en la actuación de los niños, adolescentes y jóvenes. Su presencia y su participación activa nos demuestran que “Todos Santos ve en la muerte una posibilidad de la continuación o de la renovación de la vida”.

Finalmente, encontramos la idea de que esta fiesta marca un momento importante dentro del ciclo agrícola anual y que tiene que ver directamente con las expectativas que tiene el hombre del campo con respecto a sus actividades agrícolas. Así, dicen Albó, Greaves & Sandóval: “Todos Santos en el campo representa lo que podría llamarse el Año Nuevo Andino, con una celebración de la muerte y del retorno a la vida, precisamente en el momento en que empieza la principal siembra anual y la estación de lluvias”. A su vez, Harris indica: “Todos Santos para los *laymi* es un festival de primavera, que señala el tiempo de la siembra y la plantación y el comienzo de las lluvias. (...) En Todos Santos, los muertos son integrados al ciclo agrícola”.

Los autores que acabamos de citar se limitan a estas observaciones escuetas. Razones valederas sustentan mi convicción de que la fiesta de los difuntos está realmente relacionada con la agricultura. Aquí trataremos de profundizar la idea que estos últimos autores nos han avanzado.

La muerte es algo negativo, algo que asusta, que choca, que perjudica, que perturba la tranquilidad y rompe el equilibrio siempre frágil que existe en el hogar y en la comunidad. La vida puede ser dura, pero es mejor que la muerte. Por eso, hay que cuidarla, protegerla y conservarla. Pero esta vida está siempre en peligro, está continuamente amenazada por la muerte. La enfermedad, la pobreza y la miseria, el hambre, todos estos fenómenos o

realidades, que el hombre del altiplano siempre ha conocido, son como anticipos de la muerte. Estos males son causados, las más de las veces, por la falta de alimentos. Y esta, a su vez, se debe a una mala cosecha. Finalmente, la mala cosecha, casi siempre, es causada por la sequía, por la falta de lluvias.

Ahora bien, el momento crucial del año agrícola, es el paso de la época de la siembra a la del crecimiento de los cultivos que, al mismo tiempo, es el paso de la época seca a la de lluvias. En este momento, que corresponde más o menos con fines de octubre y comienzos de noviembre, la expectativa del campesino crece al máximo, pero también su preocupación. No debe sorprendernos que en este momento crítico y tan crucial, tome contacto con los difuntos. En los ritos de la siembra ha tomado contacto con la Pachamama, la Madre Tierra, con los *achachilas*, los protectores por excelencia del pueblo aymara, y con todas las fuerzas de la naturaleza y los seres sobrenaturales, de quienes puede esperar ayuda. Ahora, en un esfuerzo más, toma contacto con sus antepasados, con aquellos que, al igual que él, han experimentado la dureza de la vida y han conocido personalmente las continuas amenazas a esta vida. Pero parece que, por otro lado, también los difuntos toman contacto con los vivos: sus huesos muertos se vuelven más secos aún en esta época del año y piden ayuda. Los campos secos recién sembrados y los huesos secos se asocian: en el momento más seco del año, tanto las semillas puestas en la tierra como los difuntos, puestos en la misma tierra, reclaman atención. El campesino anhela profundamente la llegada de las lluvias para que la semilla sea atendida debidamente y no se muera en el campo. Una impresionante interpretación de este anhelo la encontramos en la obra de Guamán Poma, de fines del siglo XVI, cuando habla del mes de noviembre.

Noviembre: mes de llevar difuntos.

Que en este mes ay gran falta de agua del cielo como de las asecyas.

Se secan de tanto calor y sol que ay

y ancí se llama este mes *chacra carpay* (mes de regar las sementeras),

yaco wanay quilla (mes de escasez de agua).

En este mes los Yngas mandaua hazer prociones y penitencias en todo el rreyno deziendo:

Con caras de muerto, lloroso,

caras de muerto, tiernos.
 Tus niños de pecho,
 Te imploran.
 Envíanos tu agua, tu lluvia
 a nosotros tus pobrecitos.
 Dios, Señor poderoso, creador del hombre,
 que vives en lo alto,
 miranos a tus pobres.
 De esta manera llorando, pedían agua del cielo.

Y la atención que reclaman los difuntos no es, por decirlo así, egoísta: está en función de la ayuda que quieren prestar a los vivos. Si son bien atendidos, pueden colaborar en la consecución de una buena cosecha. Así lo expresó un campesino aymara de Isluga, norte de Chile: “Siempre hay que darle comidita, pisarita o lo que estamos comiendo, a lo mejor estamos tirando una *wilanchita*. Ahí está el abuelito ahora, conforme; le tiro carnecita... ¡Y entonces está bueno el abuelito, pues! ¡No se olvida más! ¡La papa, tremendas chaparas! ¡Cuando cosecho, cosecho harto bien!”. Carter & Mamani expresan la misma convicción de la siguiente manera: “La obra de un alma resentida se percibe fácilmente en una cosecha pobre. (...) El alma que recibe buen trato, por el contrario, puede traer buena suerte: abundantes cosechas, animales fecundos y hasta la afluencia económica”. Es esta convicción la que se manifiesta en uno de los momentos más curiosos de la fiesta de los difuntos: el desentierro de los esqueletos y calaveras y las ceremonias que se hacen con estas osamentas. Hay que agasajar y convidar a los difuntos lo mejor que se pueda, como si fueran grandes autoridades o invitados muy especiales: en tiempos pasados recomponían los esqueletos, se los vestía y se los llevaba en andas, haciendo una solemne procesión con ellos. Aún hoy se honra, en algunas zonas, a las calaveras; pero en todas partes se sigue dando a las almas las mejores bebidas y comidas. Y todo esto para su contento y satisfacción para que así colaboren en conseguir la lluvia y una cosecha abundante.

Así, el esfuerzo por ofrecer la mejor atención a los difuntos, motiva a los campesinos para reafirmar en esta fiesta la vida, a nivel familiar y comunitario. De ahí la presencia de los niños, el bautizo de las muñecas de pan, las expresiones sexuales, y ciertas figuras antropomorfas de pan y en las

pantomimas, los matrimonios simulados y el canto de los adolescentes: “Si te preguntan por qué has venido, contesta que has venido para regar las flores”. Las flores, símbolo de la vida, símbolo de la cosecha: “Las flores silvestres que proclaman la primavera y el comienzo de las lluvias son colocadas en el techo para dar la bienvenida al muerto”. En el norte de Potosí se llama a este gesto: *wayllura* (caricia, demostración de cariño); cariño del que se espera que sea agradecido por los muertos para que los vivos puedan seguir afirmando la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Caro Baroja, Julio, *El Carnaval*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
 Revista *Ciencia y Cultura*, N°15, 16 agosto de 2005. Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia.
 Paleari, Antonio, *Diccionario mágico jujeño*, SADE, Buenos Aires, 2005.
 Forgiere de Pelissero, Claudia, Francisco J. Flores Arroyuelo, *Fiestas de ayer y hoy en España*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
 Graciela Dragoski y Jorge Páez, “Fiestas y ceremonias tradicionales”, *La historia popular* N° 84, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1972.

Tres celebraciones y sus singularidades

Capítulo 8

La Feria de Santa Anita: juegos de rol y miniaturas

Junto a otros juegos de rol de espíritu eminentemente festivo, como los bautismos y casamientos rituales que se suceden para el Día de Almas, la Feria de Santa Anita constituye una festividad en la que la representación fijada por la tradición está directamente vinculada a la distensión y la risa. Su particularidad reside también en la utilización de cierto tipo de miniaturas, las que suelen ser utilizadas a modo de elementos escénicos de carácter simbólico.

Santa Ana, la madre de la Virgen María y también la patrona de las hilanderas, tiene su fiesta el 26 de julio. Sus honras exhiben un carácter teatral desde hace décadas y aún hoy, a pesar de que la fiesta no está entre las que logran mayor convocatoria, los habitantes de la Quebrada de Humahuaca y la puna jujeña continúan con la tradición. Acaso fue en su momento de esplendor, cuando Bruno Jacovella registró esta festividad de este modo:

El día, más que a Santa Ana, parece dedicado a la niñez de la Virgen: de allí las miniaturas características de la fiesta, que representan la niñez de las cosas o los juguetes con que solía entretenerse la Virgen niña. Pero, por encima de la explicación piadosa, está la finalidad mágico-analógica, según la cual los objetos, seres y fenómenos reales se hallan en íntima relación de identidad con sus representaciones facsimilares o simbólicas; y esta finalidad se percibe claramente en todo el desarrollo de las operaciones de la feria.

Con la debida antelación, gente del lugar y hasta de villas y ciudades distantes, se ha dado a la tarea de preparar, unos las mercaderías, otros la emisión del dinero que, con carácter de exclusividad, circulará en la feria. Trabájanse, así, miniaturas de arados, yunques, forjas, tejidos, ollas, bolsas de harina, chuspas de coca, vasos de bebida, ropas, quesos, etcétera. No hay nada útil y susceptible de reducirse a pequeñas dimensiones que no esté representado en la feria. En cuanto al dinero, son billetes sobre el Banco Santa Ana por miles de pesos oro, cuando no monedas de oro derechamente, obtenidas imprimiendo sobre monedas bolivianas de plata, papeles u hojas de estaño y plomo de color dorado y recortando luego el círculo impreso en relieve. No se admite otra moneda en Santa Ana: ¡solo pesos oro y por miles!

La mañana del 26, se reza la misa a la santa Abuela de Dios, que es oída con recogimiento por la población y los forasteros, que llegaron ya para Santiago, y luego comienzan los preparativos para la feria. En el

lugar donde va a efectuarse, se planta un palo con una bandera blanca o roja, se designan un comisario y un agente de policía, se señala el sitio donde convencionalmente estará la cárcel, y cada uno elige, no sin vivas disputas con los competidores, el puesto donde exhibirá su mercancía.

A las 4 de la tarde, se oye un estruendo de bomba y un redoble de tambor. Comienza la feria. Todo el mundo acude presurosamente, con los bolsillos repletos de billetes de a mil, adquiridos en las “casas de cambio” de los emisores, a la cotización fija de, por ejemplo, 1.000 por 5 centavos a la moneda legal.

Compradores, vendedores y los que truecan objetos regatean, disputan, gritan, ríen... Los compradores tendrán en el año abundancia de los artículos comprados; los vendedores, abundancia del dinero cobrado; los que trocaron, menos de lo que les sobra y más de lo que les falta. La plata y la chicha corren que es un gusto. De pronto se oyen clamores: “¡Ladrón! ¡Ladrón!”. Un aprovechado se llevó algo sin pagar, en un raro descuido del puestero. Corren el comisario y el agente. Si lo agarran, lo llevan a la cárcel hasta el fin de la fiesta. Si no, amargo momento para el robado, pues en el año le irá mal: lo despojarán de lo suyo.

Al caer la oración, repican las campanas de la iglesia. Ha terminado la feria. Cual más, cual menos, todos tienen motivos para volverse dichosos: el dinero o la mercancía que llevan -guardados en los bolsillos, chupas o pañuelos- bastan para asegurar un año sin escasez.

La primera de las ferias en honor a Santa Ana –la llamada Feria de Santa Anita tiene varias ediciones en pueblos vecinos– suele realizarse en Tilcara cada 26 de julio, el día que se festeja a la madre de la Virgen María, frente a la plaza principal, para entretenimiento de los turistas que en vacaciones de invierno pasan por la región. Frente a la Municipalidad, principal entidad organizadora, junto a la Asociación de Turismo de Quebrada y Puna, se enuncian los roles que durante el festejo tendrían que asumir los participantes. Como ya se ha visto, la República de Santa Anita cuenta con vigilantes, jueces y hasta banqueros que cambian la plata en curso por el dinero que debe utilizarse para la compra de las miniaturas características. Las miniaturas ya no son la reproducción a pequeña escala de objetos de la vida cotidiana sino, en su gran mayoría, pequeñas ropas de lana confeccionadas por las señoras, como para vestir a muñecas tipo Barbie, si bien hay artesanos en los alrededores que están construyendo con madera de cardón pequeños mueblecitos para las próximas ferias, menos turísticas. Para su adquisición es necesario cambiar el dinero común por los billetes vigentes en la república de marras. Una mesa al aire libre

oficia de registro civil, donde es posible tramitar por pocos centavos una cédula (con fotos recortadas de revistas) donde se acredita el nombre del portador.

Entre los roles dispuestos, hasta se prevé que alguien quiera oficiar de ladrón para tener la oportunidad de encerrarlo en la cárcel que se ha construido a tal efecto. Pero se hace difícil iniciar el juego de representación, porque casi no hay tilcareño que se avenga a interpretar alguno de los roles y porque las reglas no quedan claras a los visitantes. En julio de 2006 no fue posible instalar el juego y la cárcel quedó sin estrenarse. Pero años atrás no ocurría lo mismo. Recuerda el bibliotecario del pueblo, don Santos Aramayo, que durante los años '70 fue llevado “preso” por no llevar los documentos de la república de Santa Anita el mismo gobernador jujeño (de apellido Arias), quien pasaba de incógnito sus vacaciones invernales en Tilcara.

En Rodero, a unos kilómetros de Humahuaca, la misma treintena de personas que el día anterior se reunió para festejar a San Santiago se da cita al día siguiente para festejar a la santa patrona de las tejedoras. Aquí también son pequeñas prendas tejidas las principales miniaturas disponibles a la venta. Pero como en Tilcara, tampoco el juego de representación es sencillo de organizar entre la escasa concurrencia.

Miniaturas europeas y miniaturas prehispánicas

El arte de confeccionar miniaturas en Europa –una actividad muy ligada a los sacerdotes benedictinos– alcanzó su máximo esplendor en la Edad Media, en el siglo XIII. Pero también en el Imperio Bizantino se registró por entonces un florecimiento similar de esta actividad artística. Es que, en realidad, la afición por reproducir a pequeña escala los objetos de la vida cotidiana en vistas de su utilización ritual o festiva está presente en muchas culturas. En Japón, entre los siglos IV y VII, fue costumbre rodear los túmulos mortuorios con las *haniwa*, pequeñas esculturas de terracota que representaban personas, animales, herramientas o casas. Entre los nahuas del México prehispánico, según relata Fray Bernardino de Sahún, durante la ceremonia en la que se daba un nombre a los recién nacidos, era costumbre obsequiarles objetos en miniatura que simbolizaban las actividades que les tocaría desempeñar en la vida.

En el siglo XVI, en plena expansión conquistadora, el arte de las miniaturas se trasladó de España al nuevo continente y, a partir del gusto preexistente en la población originaria por reducir artesanalmente objetos de uso, alcanzó un gran desarrollo como arte popular rural y urbano. Pueden observarse como verdaderas muestras de paciencia y virtuosismo las creaciones que en todos los estados mexicanos se continúan elaborando hoy, a partir de la utilización de los materiales más diversos, aun los más modestos. Entre estos objetos también se encuentran las figurillas de barro que adornan los altares y las figuras de masa y dulce para el Día de Muertos.

Volviendo a la festividad de Santa Anita, esta costumbre de comprar miniaturas en un contexto festivo de carácter propiciatorio presenta similitudes con la Feria de Alasitas, que cada 24 de enero se realiza en La Paz, Bolivia. En época prehispánica, en la zona de los Andes centrales también existió la costumbre de realizar –talladas en piedra, modeladas en barro o en plata y oro– figuras humanas o animales de pequeñas dimensiones y en clave simbólica. Se dice que la posesión de tales objetos estaba relacionada con el pedido de suerte y abundancia. La costumbre de comprar y vender *alasitas* –voz proveniente del verbo aymara que significa comprar– o miniaturas en ferias urbanas se remonta a la época en que se fundó La Paz, a instancias de los habitantes originarios.

Ya en el siglo XVIII se habían instaurado el 24 de enero, las honras a la Señora de La Paz. De esa época dataría el culto al Ekeko, figura modelada en yeso que representa a un hombre con características mestizas al que se lo carga de miniaturas a modo de acto propiciatorio. Porque estos objetos que representan casas, animales, comestibles, muebles o herramientas son comprados para que durante el año en curso sus propietarios puedan adquirir los mismos objetos, pero en dimensiones reales. En Bolivia se fabrican las *alasitas* artesanalmente y, en el caso de la reproducción de latas de conserva o cajas de alimentos, se fotocopian las etiquetas de las marcas comerciales, reducidas a una escala asombrosa. Esos productos, como ocurre en la Feria de Santa Anita, solo pueden ser adquiridos con billetes del llamado Banco de Alasitas. Es a las 12 del mediodía del 24 de enero cuando la tradición manda comprar todo aquello que se desea obtener en el año, para luego hacerlo bendecir por el cura que oficia la misa.

Antonio Paleari, en su *Diccionario mágico jujeño*, se refiere al origen de la fiesta de este modo:

Probablemente, la singularidad del mitoámbito tilcareño le otorga a este episodio festivo una génesis difusa, en razón de su aislamiento geográfico y cultural con el resto de la temática mítico-mágica de la provincia. Es necesario trasponer la frontera norteña para encontrar en Bolivia antecedentes de enlace con la Feria de Santa Ana, en la festividad que la gente del altiplano llama Alasita. (...) No falta quien pretenda asociar la feria con las comidas y pequeñas ofrendas que se acondicionan en tómulos especiales durante el Día de las Almas, por lo menos en la tendencia a reducir los objetos hasta llegar al valor-símbolo y otros a adjudicarle una relación subconsciente y teatralizadora con el Ekeko boliviano, pequeño penate cargado de diminutas riquezas al estilo de las que se venden en la plaza de Tilcara el 26 de julio. Ninguno de estos agentes mitológicos pareciera ser el manantial impar de donde brotara (¿cuándo?) la Feria de Santa Ana, pero se nos antoja poco prudente soslayar a cualesquiera de ellos. Carcajada ritual con acento carnavalero contra el agravio de la pobreza; representación histriónica del lar altipampesco que viene y va por los hogares prometiendo riquezas pero negándolas siempre (en la casa de los ricos no se venera al Ekeko); caballo de Troya, en fin, de la mitopoética popular quichua en la liturgia cristiana; todas y ninguna de estas probabilidades generadoras son desechables, en la búsqueda del numen y verdad primigenia de la Feria de Santa Ana.

La Toreada de la vincha en Casabindo o una vez más lo prehispánico junto a lo peninsular

Un espectáculo taurino, el único en el país, se ofrece a unos 3.300 metros de altura cada 16 de agosto para festejar a la Virgen de la Asunción. Esto sucede en el pueblo jujeño de Casabindo, asentamiento fundado sobre una de las postas que, en tiempos anteriores a la Conquista, jalónaba el camino de los incas. La corrida sucede frente a la iglesia –construida a fines del siglo XVIII, con techo de bóveda de medio punto de piedra– la cual, por su inusual tamaño, fue bautizada con el nombre de Catedral de la Puna. Pero se trata de una faena atípica: el objetivo del torero consiste en sacar de entre los cuernos del animal una vincha adornada con monedas de plata para ofrecerla a la imagen de la patrona.

Nuestra Señora de la Asunción es muy popular en el NOA y lo es también en España, tal vez en virtud de ser la celebración más antigua de todas las referidas a la figura de la Virgen. Fue a fines del siglo IV cuando se estableció que este festejo tomaría lugar el 15 de agosto. En muchos sitios de España se produjo, alrededor de esta festividad, la mencionada superposición religiosa respecto del culto devocional a diosas de la tierra. Porque en ese momento del año, en el cual se esperaba contar con una vendimia próspera, tenía antaño lugar la celebración agrícola romana de la *Vinalia rustica*, referida al vino y las vides. Aunque no fuese un atributo específico de esta Virgen, se volvió habitual que su figura fuese invocada por los devotos para solicitar la lluvia. Esto se vuelve comprensible si se tiene en cuenta que en Europa, en el mes de agosto, es cuando se registran los menores índices de precipitaciones. También en la celebración de Casabindo los samilantes danzan imitando al suri para honrar a la Virgen y para solicitar la gracia de una próxima estación húmeda sin sequías ni desbordes.

La víspera y la preparación de las andas de los santitos

Es media mañana del día 13 de agosto de 2004 y casi no hay nadie en la iglesia de Casabindo. En su interior, han retirado buena parte de los bancos, de modo que su única nave luce espaciosa. Doña Damiana Cusi trae de afuera un balde, carga con agua su regadera de aluminio y comienza a rociar el piso. Sobre los gruesos baldosones de adobe quedan marcas sinuosas, rastros de agua que todavía podrán observarse por la noche, tanto tarda en secarse la humedad sobre esos lingotes de barro cocido. La limpieza a fondo tiene un sentido especial: sobre esos ladrillotes rectangulares se extenderán las mantas sobre las que serán depositadas las imágenes para su transformación festiva. Para ese momento, en la puerta de la iglesia, su hijo Daniel se ha puesto a tocar el bombo a la señal precisa de su madre: de la sacristía entran varias imágenes sostenidas desde sus bases por unas gentes del pueblo que ofician de ayudantes de doña Damiana. Son la Patrona del pueblo, es decir, la Virgen de la Asunción, San José y San Pedro. Luego llegarán Santa Bárbara, Santa Rosa de Lima,

la Virgen del Perpetuo Socorro, San Antonio. Una vez acallado el tambor, comienza una tarea que dura varias horas: la vestimenta de los santitos, a dos días del 15, el día del festejo. Todos limpian meticulosamente el rostro de los homenajeados. La mayoría son imágenes antiguas de bulto, aunque más tarde aparece también un ángel Gabriel, modelado en yeso.

Poco después, alguien trae el anda de madera y es preciso que dos personas la sostengan por sus barras para que una tercera ubique cada imagen en el centro. Luego proceden a asegurarla con un cordel que une la base a la plataforma. Largo rato discurre cada grupo acerca de si la imagen está o no derecha, bien firme o con peligro de tambalearse. De sus flancos parten otras dos sogas que es menester asegurar al arco de alambre que luego será vestido con metros de tul abullonado y flores artificiales previamente lavadas y clasificadas en ramos por manos experimentadas.

Doña Damiana se ocupa ella sola de la Patrona. La viste con una túnica de batista blanca y sobre esta prenda le ajusta un delantal de satén verde agua, con una capa haciendo juego. No se trata de la indumentaria definitiva porque al día siguiente habrá otro cambio de manto, de verde a celeste. La ropa y los manteles son donaciones que se anotan en un cuaderno: el ajuar de la Patrona aumenta año a año, de modo que todos los ornamentos se guardan clasificados en cajas de cartón y alhajeros de madera. Así entonces, se trasladan los adornos y joyas que engalanan a la Virgen a las prendas transitorias: un prendedor con forma de luna, otro que representa una cabecita de toro y un exvoto con forma de persona. Varios rosarios y cadenas con medallas van del cuello y otros, colgando de los dedos de su mano izquierda. Todo lo que se ubica sobre la ropa va prendido con alfileres de puntas nacaradas. Retiran luego la corona y el cabello de la Mamita: para su día se usa una cabellera especial compuesta de unos seis apliques de pelo natural que ha sido lavado y trenzado delicadamente mientras estaba húmedo. Cada trencita ahora se deshace con la ayuda de una horquilla para que el cabello luzca frisado. Si se hace este trabajo con los dedos no sirve, porque la cabellera queda lacia y esto no es del gusto de nadie.

Con manteles bordados con los nombres de los donantes, con su arco engalanado con tules, flores, espejitos y banderas argentinas, la

Virgen vuelve a la diestra del altar mayor. El día 14 a la mañana recibirá una ofrenda que da cuenta del sincretismo de la festividad: a sus pies se depositan tres cuartos traseros de ovejas recién carneadas en una finca vecina, como si se tratara de la Pachamama, a quien se ruega durante todo el mes de agosto por un buen “multiplico”.

Mientras doña Damiana y sus ayudantes trabajan, dos hombres friegan las volutas de mampostería del altar, hacen brillar los metales, enfloran las imágenes, plumerean los reclinatorios, pincelan con resina el antiguo banco tallado que ocuparán el sacerdote y el obispo. Para el cambio del manto del 14, vuelve a repetirse el ritual del barrido y el rociado del piso, la puesta de las mantas, el toque del tambor y las campanas para cuando llega la Patrona a la espera de los últimos retoques. También se rectifica su peinado agregándose un nuevo aplique bajo la corona y se limpia su rostro con un paño embebido en perfume.

Dentro de la iglesia, la Virgen será sahumada por todo aquel que lo desee. Luego, comienza la novena, un ciclo de 90 Avemarías, más algunos cantos. Afuera, en la plaza, encienden una fogata para calentar el agua con la que hacen un té para convidar a los llegados en procesión.

Durante la misa que se celebra a la noche, los samilantes y la banda de sikuris entran a la iglesia: los primeros bailan y son aplaudidos por los fieles a instancias del sacerdote; el segundo grupo entra tocando mientras avanza de rodillas. Una vez terminada la misa, entre bombas de estruendo, cohetes y tañidos de campana, los samilantes vuelven a ejecutar su danza en pareja, acompañados por algunas cuarteras que se ofrecen a bailar acompasadamente, haciendo ondular los cuartos de cordero por sobre sus cabezas cada vez que pegan la vuelta en sus largas series de avances y retrocesos. Los pasos son dos, con mayor acento en el primero, en razón de que se descarga todo el peso del cuerpo. Estas evoluciones guardan una correspondencia con las novenas que se rezan a la Virgen y son parte de la promesa que han hecho. Cada tanto dan por finalizada la serie y toman un vaso de vino caliente que alguien les acerca. Tan tarde se hace que no queda nadie mirando su danza.

Parece un espectáculo sin espectadores, pero ellos saben que la Virgen está ubicada a pocos metros de la entrada de la iglesia. Si queda

alguna gente, esta se encuentra al módico abrigo de las luminarias encendidas en la plaza, fogatas hechas con las ramas de los dos árboles que hay en el lugar (una poda que vendrá bien a los espectadores al momento de observar la toreada) alrededor de donde se espera que algunos canten con guitarras. La próxima misa ocurrirá antes de romper el alba del día 15, la que será anunciada con campanas y más bombas de estruendo. La misa que oficia monseñor Olmedo, obispo de La Quiaca, tendrá lugar, en cambio, hacia el mediodía, una vez finalizado el acto formal de apertura de los festejos, con el intendente, los gendarmes, los abanderados de la escuela y la banda de música de Abra Pampa, símbolo de las fuerzas vivas de la región. Recién entonces sucederá el desfile de los santitos, la Patrona y los misachicos. Después, el acto de agradecimiento a la Pacha, junto al corral de los toros que esperan sin saber, naturalmente, la realización del espectáculo del que serán partícipes necesarios.

Luego de realizada la toreada, una vez repartidos los premios y mientras los toreros visitan a la Virgen, bailan más samilantes y cuarteras. Finalmente, se cortan los cuartos, los mismos trozos de animal que esperaban en la iglesia desde hace tres días, conservados por obra del intenso frío de la puna. Cuando cae la noche del 15 de agosto no queda nadie en el pueblo. Los visitantes ya se han ido a sus respectivos pueblos en camiones y colectivos. Ya se levantaron los puestos de asados, sándwiches y empanadas. Hay cajas de vino Toro y banderines amarillos, blancos y celestes por el piso. Sin embargo, hacia las 10 de la noche, en el Salón de usos múltiples del pueblo el baile está en su apogeo. Lástima que poco después haya saltado un fusible, dejando a la concurrencia sin luz ni música, a merced del malhumor de algunos machados que a veces abandonan el lugar, virtualmente eyectados por la puerta. Algunas cholas viejas también se alejan del baile en vistas del inconveniente. Los más jóvenes, sin embargo, seguirán en pie hasta bien avanzada la mañana siguiente, tomando cerveza dentro de los almacenes o zigzagueando por las calles de tierra. “¡Vaya, qué pueblo!”, dirá un visitante catalán con asombro y cierto desdén, como si en su tierra no se bebiera...

La presencia de la figura taurina en las fiestas del NOA

Corrida de toros para la Virgen de la Asunción, toro “encuetillado” para la Virgen de la Candelaria, “capada” del torito, Toritos pechando a los Caballitos en cada fiesta patronal y Huachitorito, pantomima de adoración navideña. ¿A qué obedece la repetida presencia de la figura taurina en celebraciones populares del NOA? Que la imagen del toro proviene de España en línea directa es la respuesta más obvia, por tratarse de un animal llegado a América con los conquistadores, junto a su simbología. Acerca de la presencia recurrente de este animal en las fiestas de la región, algunos la justifican relacionándola con la bravura de los habitantes originarios finalmente sojuzgados. De corte hispánico, el entusiasmo por la figura taurina proviene de las tradiciones mediterráneas, área cultural en la cual, desde hace siglos, intentan convivir tres religiones monoteístas, punto de unión de tres continentes y, por esto mismo, territorio desde el cual encuentran campo de difusión los rasgos culturales más diversos.

En la cuenca del Mediterráneo, pero también en Asia y el Cercano Oriente, en su doble versión –masculina y femenina o “maternalizada”– al toro se lo consideró un símbolo de fuerza relacionado con el sol y la fecundidad, de carácter propiciatorio. Aunque también sus cuernos representaron, como entre los mesopotámicos, a la luna. En Egipto, en la figura del buey Apis, el toro –con el disco solar entre la cornamenta– incorporizó al poder divino de la procreación. También, en la cultura minoica el toro fue un símbolo de poder y de fecundidad y, entre los iraníes, se creyó que del cuerpo de un toro muerto por Mitra fue que surgieron las plantas y los demás animales. Por otra parte, el dios hindú Shiva, deidad a cargo del impulso renovador del universo es representado por un toro blanco. Para otras culturas, el toro es una divinidad atmosférica relacionada con la lluvia y el agua en general. O con las tormentas, como para los hititas y los escandinavos. Bajo el nombre de Enlil, un toro provocó el diluvio en Babilonia. Adad, otra deidad del mismo reino, empuñaba los rayos que lo caracterizaron, subido sobre el lomo de un toro. Marduk, en cambio, fue el toro negro que representó al

abismo. Para los asirios, este animal fue uno de los creadores del género humano.

La figura del toro aparece en las celebraciones populares de toda España. A veces es el animal mismo (el “buey ensogado”) que, amarrado por una larga y gruesa cuerda, engalanado para la ocasión, recorre el pueblo actualizando antiguos ritos de purificación para preservar a sus gentes de enfermedades. Antiguamente, en las fiestas invernales del Carnaval, un hombre acompañaba a las mascaradas de zamarrones y guirrios, en Asturias, disfrazado a su vez de toro, con un armazón de palos con cuernos y rabo, para acometer a la gente. Lo mismo sucedía en Cataluña, también en Carnaval, en el ball dels Cornut (baile del cornudo) y ball dels Bous (baile del buey) episodios festivos en los cuales hombres eran disfrazados de bóvidos.

Para San Blas y San Sebastián, por otra parte, se representa en diferentes partes de España la muerte de la popular “vaquilla”, hombre disfrazado de vaca-toro, costumbre que, según nota Caro Baroja, al menos a mediados del siglo XIX aún subsistía entre los habitantes de Quito, Ecuador, para el día de los Inocentes, no muy alejado en el calendario, de aquellas fiestas. Entre los ritos veraniegos, se ha recuperado desde la finalización del período franquista la costumbre de soltar el “toro de fuego”, un animal al que le ponen unos paños embebidos en sustancias inflamables entre los cuernos, los cuales arden mientras corre por el campo. Por su parte, la corrida de toros peninsular formalizó su desarrollo remodelando antiguas devociones taurinas y mitologías en permanente difusión. Entre los celtíberos se registraba ya la costumbre de inmolar a un toro bravo en espectáculo público. De todos modos, el estilo de la corrida llegada a América no es de carácter elitista sino plebeyo: es el surgido en España en el siglo XVIII, momento en el cual la nobleza abandona el toreo a caballo, en tanto la plebe comienza a practicarlo a pie, en una demostración de valentía y destreza.

Volviendo a Casabindo, el Toreo o Toreada de la Vincha es un espectáculo que, salvando alguna excepción, no es cruento, aunque a veces, el toro se asusta tanto que, al buscar por dónde escapar, salta la empalizada que bordea la plaza con el consiguiente griterío y desbande

general. Llegado el momento de comenzar el espectáculo, quien oficia de presentador anima a la gente a acercarse y a tomar un sitio alrededor de la plaza que enfrenta a la catedral. Él es quien anuncia, micrófono en mano, el nombre del animal y el de su dueño, además del nombre y procedencia de cada torero. Nadie lo dice públicamente, pero es sabido que cada participante ha firmado previamente un libro aceptando que nadie se hará responsable de posibles accidentes.

En esa oportunidad también recibe las instrucciones en caso de ser la primera vez que torea: para que nadie pida la anulación de una corrida, el torero nunca debe tocar al toro ni soltar el manto rojo al momento de arrebatarse la vincha. Una vez agotados los postulantes, se anuncian los vencedores y sucede la entrega de premios, unos trofeos deportivos de alzada, compuestos por varias plataformas de falso mármol sostenidos por columnitas de un plástico pintado de dorado, sobre los cuales aparece un deportista con gesto victorioso. Los toreros que lograron sacarle la vincha al toro entran a la iglesia a ofrecer, mostrar a la Virgen y hacer bendecir las distinciones obtenidas.

La Fiesta Grande de Iruya: la adoración de los Cachis

Una de las fiestas patronales del NOA más singulares es aquella que incluye el juego de representación interpretado por los personajes enmascarados de los Cachis. La víspera de las honras a la Virgen del Rosario, patrona de Iruya, tiene lugar el sábado anterior al primer domingo de octubre, día en que se celebra la llamada Fiesta Grande. Y aunque el pueblo pertenece a la provincia de Salta, es necesario llegar hasta él desde Jujuy. De la terminal de Humahuaca parten con ese destino unos micros que hace unos 30 años transitarían las calles de Buenos Aires. Pero ahora han sido repintados y llevan adosada al costado de la carrocería una escalerita de fierro, que permite al ayudante del chofer cargar el portaequipajes que ocupa la parte central del techo del vehículo. Cuando se desvía de la ruta que se dirige a La Quiaca, el colectivo tuerce hacia el este retumbando sobre una angosta vía enripiada, apartando a su paso

majadas de ovejas y corderos. El viaje dura unas tres horas aunque son menos de 60 los kilómetros que hay que recorrer. Lentamente, el ómnibus va tomando altura en amplias curvas hasta que aparece el cartel informando que se ha llegado al Abra del Cóndor, a 4.100 metros sobre el nivel del mar, ya en territorio salteño. También morosamente, se desciende por unos caminos intrincados que dibujan un caprichoso diseño en el llano.

Los ocloyas, una de las parcialidades de las tribus de los omaguacas, fueron los habitantes de estos territorios, organizados en un señorío independiente. De ese tiempo anterior al dominio inca existe un pucará, en la quebrada del río Colanzulí. Ya del período en que la zona fue anexada al imperio del Tawantinsuyu, se conserva parte de la ruta secundaria al camino de los incas. El poblado de Iruya fue creado hacia fines del siglo XVII, en una elevada terraza rodeada por el río Milmahuasi y el mencionado Colanzulí. Fue dado en calidad de encomienda a la familia indígena Canchi en 1682, al parecer, por su actuación a favor del conquistador en las guerras calchaquíes. La parroquia fue creada a fines del siglo XIX y la iglesia actual, tras varias reformas, aún conserva el aspecto que la asemeja a las demás capillas blancas diseminadas por las quebradas y puna del NOA. Solo que su único campanario tiene un inusual remate de mampostería pintado de celeste.

Para engalanar el templo, cada primer domingo de octubre, su puerta cuadrangular es orlada con cañas revestidas de hojas verdes, entre las que se introducen tallos de siemprevivas, calas, y rosas amarillas, flores silvestres traídas de los valles. La *whipala*, la antigua bandera del tawantinsuyu que ha sido recuperada por las comunidades originarias del NOA, influenciadas por sus pares bolivianos y peruanos, flamea en el frente, aunque debajo de la bandera papal. Del lado opuesto, aparecen las banderas nacional y provincial.

Durante la mañana de la víspera de la celebración, en octubre de 2006, llegaron a la iglesia muchos grupos de los pueblos enclavados en los cerros que circundan Iruya: San Isidro, Rodeo Colorado, Higuera, Colanzulí, entre otros. Cada comunidad ha traído un anda con su santito o a su Virgen protectora, muy bien engalanados: Santa Anita, rodeada por

miniaturas de plástico, el huso o *puiscana* y pequeños tejidos, San Isidro Labrador, con su tradicional atuendo de peregrino compostelano, pero con pantalón de barracán, San Roque en cuerpo de yeso pero homenajeado con billetes y medallas y una antigua imagen de Santa Rosa coronada con largas guías de flores plásticas. Todas las andas son depositadas apenas se entra a la iglesia, para que más tarde sea sencillo organizar la procesión.

Si se mira al altar se ve la hornacina central vacía, porque la Virgen patrona ya ha sido “bajada” y dispuesta en su anda recubierta de flores, en tanto que a la izquierda se encuentra San Roque en la suya, el santo con el cual la “mamita” (así se llama a cualquiera de las Vírgenes) comparte el patronazgo del pueblo. Nueve días antes había comenzado el rezo de la novena ofrecida, cada día, por instituciones locales: el club deportivo, los comedores públicos, la Municipalidad, la policía, Vialidad. Luego de la última jornada del rezo del rosario, ya están los Cachis en la plaza esperando que ubiquen en el atrio el anda de la Virgen para comenzar con la adoración.

Los tres grupos de promesantes que van a interpretar el ritual a diferente hora, ya fueron bendecidos por el cura, a la mañana temprano. A las 12 del día, entonces, aparece el primero de los conjuntos acompañado por cinco tocadores de erke y uno que golpea la caja al tiempo que sopla un flautín. El grupo se compone de 10 hombres en total: tres que van sin máscaras –los que bailan las coreografías de Caballito y Torito– y los demás, varones enmascarados que personifican al Negro, a la pareja de ancianos y a los cuatro Cachis jóvenes, “dos changos y dos chinas”, como dicen los asistentes.

El Negro tiene, como corresponde, una máscara de ese color con gruesos labios rojos. Usa guantes también negros y en la cabeza luce un bonete con cintas multicolores en la punta. Tiene panza y joroba postizas, calza botas y empuña un bastón de mando también encintado. Los Cachis varones llevan un poncho terciado sobre el pecho, el cual les deja un hombro libre; lucen camisa y pantalón nuevos pero de diseño común y se cubren la cabeza con un gorro de lana. El viejo viste igual, solo que su máscara tiene bigote y larga barba blanca. Las chinas, por su parte, van ataviadas con faldas plisadas, rebozo terciado sobre el pecho y blusa de gran

volado al cuello. También un pañuelo colorido a la cabeza, del cual penden cosidos a la altura de las orejas, un par de aros. La máscara se ajusta al rostro mediante un elástico, del que cuelgan dos largas trenzas de lana negra, blanca, en el caso de la anciana. Todos ellos sostienen entre las manos una soga trenzada que usan a modo de látigo, para defenderse del Negro o para azuzar a los Caballitos y al Torito. Las máscaras de todos, de pronunciada nariz y achinados ojos, es de gruesa cartapesta y nadie recuerda su antigüedad. Son repintadas cuidadosamente todos los años y se las guarda en la misma iglesia. Recuerdan a las que esconden los rostros de los muchachos gallegos de Orense quienes, en las mascaradas de antiguo origen gremial que aún hoy salen en los Carnavales, representan a los peluqueros o “peliqueiros”.

Por su parte, los Caballitos exhiben un vestuario más elaborado que el usado habitualmente. Llevan un pollerón cosido al cinturón que exhibe al frente la cabeza del animal, y la cola, por detrás. Extendido sobre el pecho, ambos llevan un gran pañuelo. Sobre la copa del sombrero de ala ancha también ponen un pañuelo en forma triangular y, en la mano, llevan un cuchillo envuelto en otro pañuelo, pero blanco.

Como verdaderos arcaísmos, en la América española a veces perduran ciertos usos que continúan vigentes en muy pocos lugares, en la tierra de origen. El personaje descrito, por caso, ya desapareció de las honras patronales catalanas y valencianas. En cambio, aparece en algunos pueblos enclavados en zonas montañosas, más conservadoras, porque sus características geográficas las vuelven menos permeables a todo viento de cambio. Francisco Flores Arroyuelo anota:

Sabemos que en dichas danzas (se refiere a las fiestas de Zorita en el siglo XVII) figuraban otros participantes llamados *dels caballets*, que llevaban un pequeño armazón en la cintura que terminaba en su parte delantera con una pequeña figura de cabeza de caballo y una vistosa cola en la posterior, tal como encontramos todavía en algunas fiestas de diversos lugares del norte de España; también era costumbre vestir una pechera y cubrir la cabeza con un casco militar. La última vez que tomaron parte estos danzantes en la fiesta de la Virgen de la Balma fue en 1934.

Por su parte, el personaje del Torito lleva en la cabeza la montera de cuero que representa al animal, la que es sostenida mediante una vara que

le llega a la mitad de la espalda. Una faja colorida adorna su simple atuendo. Tanto los Caballitos como el Torito llevan en alguna parte de su vestuario las siglas VR, pertenecientes a la homenajeadada Virgen del Rosario.

La adoración de los Cachis comienza con una serie de nueve avances con sus retrocesos. Los Caballitos van adelante, realizando con sus sobrereros un amplio y ceremonioso saludo frente a la Virgen. Giran luego y emprenden una rápida carrera, unos metros hacia atrás. Ahí realizan un giro conjunto los Caballitos, en tanto el Torito traza la figura de un ocho, pasando entre ellos. Por su parte, los Cachis se dividen y, partiendo de lados opuestos corretean completando un círculo, conteniendo las figuras anteriores (véase 5- Coreografías significantes).

La noche de la víspera de la fiesta se realiza la adoración una vez más, junto a la luminaria que se enciende frente a la iglesia. Y una vez que se ha cumplido con el esquema, la procesión se pone en marcha. A pesar de lo irregular del empedrado y de las pronunciadas subidas y bajadas de las callecitas de Iruya, los Cachis van realizando su danza frente a la imagen de la patrona. “¡Enderecen esa anda, vayan al medio de la calle!”, grita el cura, temeroso de que la Virgen termine en el suelo. Detrás vienen las imágenes que han llegado de los pueblos vecinos, homenajeadas con papelititos de colores que caen desde las ventanas más altas. Todas las paredes del pueblo han sido adornadas con flores de papel crepe, lo mismo que el escenario donde se realiza la serenata hasta la madrugada. Junto al tablado, dos ruedas de fuegos artificiales se ponen en movimiento y encienden el cielo durante un largo rato, a modo de broche final de la procesión.

Luego, en el mayor de los silencios, tienen lugar los enigmáticos juegos de los Cachis: las chinas quieren montar al Torito sin conseguirlo y el Negro baila solo tras lo cual da unos billetes al cornetero en pago por la música que lo ha acompañado. A veces, “el rubio” –así suelen llamarlo todos, haciendo gala de la costumbre de invertir los términos ya establecidos– persigue a alguna mujer del público para concretar un intento de beso. Los changos, a su vez, intentan anlar al Torito quien, por momentos enfrenta al Negro o arremete contra el público, que rompe la ronda entre risas. Cada una de estas acciones se realiza por separado.

A las 6 de la mañana del primer domingo de octubre, aún de noche, se prende la brazada de ramas depositada frente a la iglesia para que esta luminaria acompañe la primera adoración de los *cachis* en el día de la Virgen del Rosario. A media mañana se presentan el intendente del pueblo, los directivos de la escuela y algunos gendarmes para izar la bandera y participar de la misa. Más tarde, a las 12 del mediodía, hora del Angelus, se realiza una nueva procesión por el pueblo, que comienza con una nueva adoración de los personajes enmascarados. Una vez que han recorrido las calles y jugado en la ronda que arma el público en la explanada frente a la iglesia, la imagen de la Virgen abandona el atrio mientras los asistentes la saludan con candorosos movimientos de manos y pañuelos. La patrona volverá a salir el día de la “octava” de la fiesta, ocho días después, oportunidad en que la adoración será interpretada solo por niños. Pero ahora, en el tramo final de la celebración, los Cachis entran a la iglesia, se arrodillan y suben las máscaras hasta sus frentes antes de ser incensados y bendecidos por el sacerdote. Luego, vuelven a ocultar su identidad detrás de las antiguas máscaras de cartapesta.

APÉNDICE

• **Las máscaras**, por Adolfo Colombres

Fragmentos de un capítulo de su ensayo *Hacia una teoría transcultural del arte*.

Por la alta expresividad que puede alcanzar, la máscara constituye un espacio privilegiado del arte, aunque se talle normalmente en función ritual, para representar a un espíritu o personaje mítico. A través de ella se establece la unión entre el arte y el mito, entre el objeto y el sujeto que lo porta, al que transfigura.

Asociada a su soporte humano, puede ser comparada a una escultura en movimiento, aunque abrir un juicio puramente estético sobre ella implica de hecho sacarla del espacio de la representación y convertirla en presencia pura. Claro que esta lectura no tiene por qué impedir otras que permitan apreciar en qué medida su fuerza expresiva potencia el ritual.

La máscara, en el rito, tiene la función deliberada de suprimir la

identidad de la persona que la lleva, ya que la identidad del cuerpo se manifiesta fundamentalmente por la cara. Cubrir el rostro es borrar la identidad, pero no como quien juega a no ser nadie durante un tiempo, sino como paso previo a la asunción de otra identidad, por lo común vinculada al orden sagrado. El trance, los alucinógenos, las bebidas o el poder de la sugestión colectiva llevarán a menudo al individuo a olvidarse por completo de sí mismo y ser durante un tiempo el dios o el personaje mítico que la máscara indica, aunque él, por cierto, no ve la máscara, pues siempre se la lleva para los otros, para convencer a los participantes del acto sobre la presencia del ser sobrenatural. Quien porta la máscara se siente ese ser, y no precisa mirarse para convencerse. Algunos autores señalan, no obstante, que en varios casos la máscara facilita el trance de posesión, ayudando al danzante a transfigurarse en el personaje que quiere encarnar, aunque en otros puede servir para lo contrario, o sea, para evitar el trance no deseado con la fuerza vital que concentra, capaz de engañar a los espíritus y todo aquello que amenaza al danzante y al orden social.

Al apelar a la máscara, la persona se priva de la posibilidad de expresarse con los recursos de la gestualidad facial. Se borra el propio rostro para asumir otro rostro, por lo común, rígido y estereotipado, pues la máscara no puede expresar más que un gesto. Lo estático de esta imagen suele ser contrarrestado con el dinamismo de la danza y los movimientos del cuerpo y las extremidades. También con la voz, la que se imposta, asordinándola, ampliándola y dándole otras resonancias artificiales para tornar más verosímil al personaje que se encarna, o simplemente para no ser reconocido, como en el caso de la máscara carnavalesca. Claro que hay también máscaras mudas, como las del África Occidental. En los ritos funerarios de los dogon, las máscaras representan a los muertos, constituyendo el soporte de su fuerza vital, pero quienes habitan en dicho dominio no pueden conversar con los vivos, sino tan solo expresarse con la danza, ciertos gestos pautados y gritos especiales. En las máscaras africanas no hay sitio para la risa, pues nada tienen que ver con el espíritu festivo que anima a las máscaras de Europa y la América mestiza. Tampoco se proponen, salvo excepciones, despertar terror. Lo que predomina en ellas es una amarga ironía, una expresión de hondo contenido dramático y gran efecto estético, por más que dichos gestos no aludan a estados emocionales precisos. Su

abstracción, la síntesis de lo humano que parecen perseguir, no se logra por una apelación a la geometría sino con ojos carentes de mirada, por lo común huecos, que parecen arrastrarnos a los trasfondos más oscuros del alma.

En la cultura chiriguano-chané del Chaco, al igual que en la dogon, las máscaras principales, llamadas *añá-ndéchi*, representan a los antepasados, aunque sin ser mudas. Son antropomorfas y tienden hacia la abstracción por medio de la geometría y el expresionismo. Se pintan de blanco, que es el color de los muertos. Las máscaras zoomorfas que se hacen también presentes en el conocido ritual del areté guazú manifiestan una clara intención realista, aunque no faltan en ellas elementos fantásticos. Estas últimas representan a los espíritus tutelares de los animales, quienes obstaculizan el regreso de los antepasados, que vienen a bailar con los vivos, a compartir por unos pocos días un tiempo y un espacio comunes. Aunque también suelen cumplir en esta fiesta otros simbolismos, como la lucha entre el jaguar y el toro, que es el combate entre la cultura española y la indígena. Invirtiendo los términos de la realidad, triunfa siempre el jaguar, o sea, el conquistado. Al final todas las máscaras deben ser destruidas, para que los espíritus de los muertos puedan regresar a su morada, que es el árbol conocido como palo borracho o yuchán. Cabría añadir aquí un tercer tipo de máscaras, que caracterizan a algunos otros personajes del mundo simbólico.

Hay veces en que las máscaras no borran la cara de las personas para imprimirles un rostro de gesto estereotipado, sino una no-cara. La identidad abandona entonces todo rasgo facial para cifrarse en otros elementos, como tejidos, cueros, plumas. Sería el caso de la fiesta de los *anábsoros* de los chamacoco. En ella, los hombres se cubren la cabeza con una bolsa de caraguatá, a la que se prenden imponentes adornos plumarios. Plumas cruzadas sobre la boca hacen referencia al inviolable secreto masculino, que lleva a las mujeres a creer que ellos son los *anábsoros*, para encubrir así su deicidio, ocurrido en el tiempo mítico. Nemur, el dios principal, es reconocido por la gran bolsa que cubre su cabeza y sus tocados, así como por sus colores negruzcos, mientras que la diosa Ashnuwerta, también cubierta con una enorme bolsa y adornos plumarios, prefiere los tonos rojos. La fuerza expresiva no está aquí dada por el gesto de la máscara, y ni siquiera por el ligero horror que produce una fría abstracción, sino por la ausencia misma de expresión

facial, que en el ritual se torna estremecedora. Porque si la máscara, al igual que la cara a la que reemplaza, es un espejo del alma, que da cuenta de los vendavales que la sacuden, la ausencia de máscara está indicando que todo puede ocurrir.

Numerosas culturas precolombinas utilizaron máscaras para representar a dioses y sacerdotes, o para cubrir el rostro de los muertos. En México las tuvieron los olmecas, teotihuacanos, mayas, mixtecas y aztecas, entre otros pueblos. En las máscaras olmecas, las más antiguas de ese país, no predomina el realismo sino la abstracción geométrica y el expresionismo. En el Perú se las encontró en Chavín, Paracas, Chancay, Wari, Moche, Vicus y los centros ceremoniales de los incas. Sus materiales fueron de todo tipo: piedra, metal, barro, arcilla, hueso, piel, plumas, madera, cortezas, raíces y fibras vegetales.

Claro que existen también otras máscaras que nada tienen que ver con las profundidades del mito, pues se realizan en función de simples juegos carnavalescos y se utilizan en ellos. Son las máscaras que complementan los disfraces, y que no pretenden sugerir profundidad alguna ni persiguen una transfiguración. El sujeto que las lleva no se siente otro, pero simula ser otro, esconde su identidad para actuar más libremente, para burlar los códigos sociales. Esta máscara relacionada con el juego y el disfraz se revela más pobre desde el punto de vista esotérico, y ocupa un escaso sitio entre las obras de arte.

Tampoco suele alcanzar mayor relevancia artística la máscara teatral, mero objeto escénico que sirve al actor para representar un rol. Cabe recordar aquí el origen y papel de la máscara en Occidente, relacionada justamente con el teatro. Cuando el actor quería cambiar de personaje cambiaba de máscara, como una convención ante los espectadores que no implicaba una verdadera transfiguración en términos rituales. Esa máscara le permitía además ampliar y estereotipar la voz. O sea, el actor representaba un papel, no encarnaba un personaje, como ocurre en el rito. Faltaba esa transfiguración por la vía del trance que se da en algunas manifestaciones del teatro contemporáneo, que indaga en la base antropológica de este arte. No obstante, en ciertos casos las máscaras teatrales pueden ser asimiladas a las del rito y estar cargadas de belleza expresiva en lo plástico, como las máscaras de madera policromada de Bali, la de los wayang de Java y el teatro Noh de Japón.

BIBLIOGRAFÍA

- Cavour, Ernesto, *Alasitas*, Maquev, La Paz, 1996.
 Díaz Villamil, Antonio, *Leyendas de mi tierra*, Urquiza, La Paz, 1989.
 Paredes, Rigoberto, *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, Atenea, La Paz, 1936.
 Flores Arroyuelo, Francisco J., *Fiestas de ayer y de hoy en España*, Alianza, Madrid, 2001.
 Paleari, Antonio, *Diccionario mágico jujeño*, SADE, Buenos Aires, 2005.
 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor.
 Colombres, Adolfo, *Hacia una teoría transcultural del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.

imágenes capítulo 3



Un joven cava el pozo para la corpachada.



Preparación de coca y chicha para la corpachada.



Coca y chicha para la corpachada.



Desfile de samilantes o plumudos.



Fanales de Semana Santa.



Danza de samilantes.

imágenes capítulo 5



Detalle danza de samilantes.



Danza de samilantes.



La cuarteada.



Tres momentos del armado de las andas.

imágenes capítulo 7



Habitación destinada a la mesa de almas.



Armado de la mesa de almas.



Detalle de las ofrendas glaseadas.



Escalera, cruz y sacerdote.



Detalle de ofrendas.



Los Cachis en la Fiesta Grande de Iruya.



Disfraz de Torito, en la Fiesta Grande de Iruya.



Los Cachis en la Fiesta Grande de Iruya.



Los Cachis en la Fiesta Grande de Iruya.

> índice

> Presentación	pág.	7
> 1. Teatralidad y celebración popular	pág.	9
Ritual, celebración popular y teatro	pág.	11
Volver a la fuerza fundante del rito.....	pág.	14
Teatros extranjeros en busca de la fiesta perdida	pág.	16
Fiesta y ritual contemporáneos	pág.	18
Eficacia y teatralidad	pág.	20
El sentido cultural de la fiesta	pág.	21
Los segmentos de la fiesta	pág.	24
Apéndice:		
• Seis vueltas alrededor de la palabra teatro, por Julio Cardoso	pág.	26
• La fiesta, por Adolfo Colombres	pág.	35
• La fiesta del Chiqui, por Graciela Dragoski y Jorge Páez.....	pág.	38
Bibliografía.....	pág.	41
> 2. El NOA, conformación geográfica y devenires histórico-sociales	pág.	43
Noticia básica sobre la geografía de la región	pág.	45
Habitantes originarios en permanente movimiento	pág.	46
Sociedades anteriores a la conquista inca	pág.	48
Mundo simbólico originario anterior a los incas	pág.	50
Celebraciones y danzas en el imperio Inca.....	pág.	50
Los meses y sus celebraciones en el incario	pág.	51
La ocupación colonial del NOA	pág.	53
Primeras órdenes y curas doctrineros	pág.	55
Apéndice:		
• La aymarización del espacio sagrado cristiano (UCB)	pág.	57
• El orden que tenían en labrar las tierras, la fiesta con que labraban las del Inca y las del Sol, por el Inca Garcilazo de la Vega	pág.	60
Bibliografía	pág.	63
> 3. Celebraciones populares en el NOA	pág.	65
Rito y contrato natural	pág.	67
Antiguos sincretismos	pág.	69
La fiesta del Corpus Christi y la secularización de lo teatral en la Europa medieval	pág.	70
La manifestación religiosa más antigua de los Andes	pág.	72
Dos prácticas propiciatorias que se relacionan directamente con el culto a la Pachamama	pág.	74

1-La corpachada	pág.	74	2-Hueveada, empollamiento y capada del torito	pág.	169
2-La señalada	pág.	76	3-Danza de los cuartos	pág.	171
Configuración simbólica del espacio. Las apachetas y los mojones	pág.	78	4-Danza de Torito y Caballitos	pág.	173
Rol del mojón en las celebraciones colectivas: el topamiento de comadres y el entierro y desentierro del Carnaval.....	pág.	80	La adoración de los Cachis en la Fiesta Grande de Iruya.....	pág.	177
Una fiesta riojana singular: el Tinkunaco	pág.	83	Apéndice:		
Particular apropiación del fasto católico en el NOA. Semana Santa en Yavi, Jujuy	pág.	84	• La danza de las cintas, por Carlos Vega	pág.	180
Dos agrupamientos posibles	pág.	88	Bibliografía	pág.	182
Proyectos teatrales y celebración	pág.	90	> 6. Las fiestas patronales.....	pág.	185
Apéndice:			Estructura general de las honras a los santos patronos.....	pág.	187
• La flechada, ceremonia de fundación, por María E. Valentié	pág.	92	San Santiago de a caballo.....	pág.	193
• La festividad del Niño Alcalde, por Joaquín V. González.....	pág.	94	Un San Santiago en Rodero	pág.	194
• La estructura del ciclo ritual agrícola (UCB).....	pág.	103	Segmentos profanos y religiosos de toda fiesta patronal	pág.	196
Bibliografía	pág.	109	Un análisis de Bernardo Canal Feijóo	pág.	198
> 4. La construcción del fenómeno celebratorio	pág.	111	La fiesta en peligro de extinción	pág.	201
Transformación y permanencia	pág.	113	Apéndice:		
Los actos preliminares	pág.	117	• San Esteban, 26 de diciembre, por Bruno Jacovella.....	pág.	204
Elementos presentes en las celebraciones populares del NOA	pág.	121	Bibliografía	pág.	212
1-Elementos escenográficos ceremoniales.....	pág.	122	> 7. Rituales de la muerte	pág.	215
2-Objetos de culto	pág.	127	Ritos de duelo prehispánicos	pág.	217
3-Instrumentos festivos	pág.	128	Ritos de duelo en el actual NOA	pág.	218
4-Cantos festivos	pág.	130	La telesíada, fiesta santiagueña en honor a una niña muerta.....	pág.	220
5-Accesorios ceremoniales	pág.	130	Día de Almas, explosión escenográfica.....	pág.	221
6-Accesorios festivos	pág.	132	Pan y muerte	pág.	223
7-Personajes procesionales y festivos	pág.	134	1º de noviembre en Latinoamérica	pág.	225
8-Comida festiva.....	pág.	137	La mesa de Martina.....	pág.	227
9-Bebidas festivas y rituales	pág.	137	Casamientos y bautismos, rituales de enlace	pág.	230
10-Ofrendas ceremoniales.....	pág.	138	Apéndice:		
Apéndice:			• El Día de los Difuntos o de las Almas (UCB)	pág.	232
• Anata: otra celebración de la precosecha (UCB)	pág.	139	Bibliografía	pág.	241
Bibliografía	pág.	148	> 8. Tres celebraciones y sus singularidades.....	pág.	243
> 5. Coreografías significantes.....	pág.	151	La Feria de Santa Anita: juegos de rol y miniaturas	pág.	245
La danza ritual.....	pág.	153	Miniaturas europeas y miniaturas prehispánicas	pág.	247
Primeros planteos formales	pág.	154	La Toreada de la vincha en Casabindo	pág.	249
Los incas y la danza	pág.	156	La víspera y la preparación de las andas de los santitos	pág.	250
La danza tradicional en el NOA	pág.	157	La presencia de la figura taurina en las fiestas del NOA	pág.	254
Del Carnaval en el NOA	pág.	159	La Fiesta Grande de Iruya: la adoración de los Cachis	pág.	256
Rituales coreografiados en el NOA.....	pág.	162	Apéndice:		
1-Danza de samilantes o danza del suri	pág.	162	• Las máscaras, por Adolfo Colombres	pág.	261
			Bibliografía	pág.	265

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampetro
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolés (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- lavalija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Aramando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. Hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampredo

