



Danzas, movimientos y máscaras rituales en el noroeste argentino (Andes centro-meridionales)

Ritual dances, movements and masks at argentine northwest (southern-central Andes)

María Fernanda Rodríguez

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, CONICET-INAPL, 3 de febrero 1378,
1426, Buenos Aires, Argentina; fernanda.rodriguez@inapl.gov.ar

Resumen

Esta investigación propone una aproximación a la vigencia de los rituales en el Noroeste argentino (NOA) desde la perspectiva que ofrece la Antropología del cuerpo, tomando como área de estudio distintas localidades de la Puna y Pre-puna septentrional en la Provincia de Jujuy (*ca.* 3000 - 3500 m s. m.). El marco teórico corresponde a la fenomenología y la metodología utilizada se basa en trabajos de campo que responden a los métodos de la etnografía. A partir de aquí, el objetivo general es analizar la vigencia de los rituales en el NOA y el modo en que éstos se materializan a través de las danzas, los movimientos y los gestos rituales, el uso de máscaras y disfraces en distintas comunidades andinas durante el tiempo de Carnaval y en la festividad de la Virgen de la Asunción en Casabindo en donde tiene lugar el Toreo de la vincha y diversas danzas. Además, la hipótesis planteada sostiene que los rituales tienen plena vigencia en este sector de los Andes centro-meridionales y forman parte tanto de la vida social-económica como del mundo de las creencias de los grupos humanos, lo cual queda demostrado a lo largo del trabajo.

Palabras clave: rituales, danzas, carnaval, festividad de la Virgen de la Asunción, Noroeste argentino.

Abstract

This research proposes an approach to ritual development at the Argentine Northwest (ANW) from the perspective that Anthropology of the Body offers, considering different localities at the northern Puna and Pre-puna, Jujuy Province (*ca.* 3000 - 3500 m.a.s.l.), as study area. The theoretical framework corresponds to Phenomenology and the methodology is based on fieldwork linking to ethnography methods. From this, the overall objective is to analyze the presence of rituals at the ANW, and how they acquire presence through dances, ritual movements and gestures, masks and costumes in some Andean communities during Carnival time and Virgen de la Asunción festivity at Casabindo, where Toreo de la vincha and different dances take place. Moreover, the hypothesis holds that rituals are fully applicable in this sector of the Southern-Central Andes as part of both human groups social-economic life and belief world, which is demonstrated throughout this work.

Key words: rituals, dances, carnival, Virgen de la Asunción festivity, Argentine Northwest.



INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de la Antropología del cuerpo, esta investigación propone una aproximación a la vigencia de los rituales en el Noroeste argentino (NOA), Andes centro-meridionales, y al modo en que éstos adquieren presencia en distintas comunidades andinas durante festividades tales como el Carnaval y la Virgen de la Asunción en Casabindo. En concordancia con esta meta, es importante aclarar que la Antropología del cuerpo concibe la corporalidad como perspectiva o modo de análisis de las distintas problemáticas socioculturales. El cuerpo es entonces una dimensión de las prácticas sociales y no un objeto de estudio (Citro 2011).

Los rituales actualizan, por lo general, mitos populares (Hopkins 2008). En este sentido, Lévi-Strauss traza fronteras precisas entre rituales y mitos, mientras que para la escuela inglesa de Douglas, ambos significan del mismo modo. Además, mientras Lévi-Strauss hace hincapié en la universalidad y en el sentido metafísico, para Douglas solo existe cada sociedad en particular y un conocimiento a descubrir. Es interesante destacar el interés de Mary Douglas por buscar la concordancia entre los esquemas simbólicos de percepción del cuerpo y de la sociedad, concibiendo al cuerpo como microcosmos de la sociedad (Douglas 1975; Giobellina-Brumana y González 1981; Csordas 2011). Por otra parte, desde un enfoque funcionalista, Malinowski (1994) afirma que los mitos son narraciones fundamentales que involucran todos los aspectos importantes de la vida y existen mitos religiosos, políticos y otros que se refieren a temas particulares.

Hopkins (2008) sostiene que el mito es atraído del campo imaginario a un espacio y un tiempo determinados a través del ritual y de este modo se corporiza en ese acto que tiene una dimensión física que comprende cuerpo, gesto y movimiento. Así como el mito popular se actualiza en el rito, este último se concreta en la fiesta, hecho social que da comienzo a un tiempo excepcional que suspende la rutina produciendo un corte en la vida cotidiana. Las fiestas populares son “actos públicos organizados, rituales profanos o religiosos” (Hopkins 2008: 18). Santillán Güemes (2005, citado en Hopkins 2008) vincula las nociones de rito, juego, fiesta y teatro considerando que todas ellas implican la ruptura del orden cotidiano para entrar en la extra-cotidianidad. Por otra parte, durante el desarrollo de los rituales se da la intensificación de las sensaciones y emociones y, de este modo, la *performance* ritual modifica la materialidad corporal del danzante (Citro 2009). Los movimientos y danzas rituales se valen del pulso, el ritmo y las repeticiones. Csordas (1994) considera que el ritual socializa a los *performers* en determinados modos somáticos de atención constituidos culturalmente ya que entra aquí en juego la atención hacia el propio cuerpo y hacia el cuerpo de los otros y sus movimientos.

Con respecto a las máscaras que utilizan los protagonistas de los rituales, éstas tienen por finalidad anular por un tiempo la identidad de la persona como paso previo a la asunción de una nueva identidad, por lo general vinculada con el orden sagrado tal como plantea Colombres (2004). Los disfraces actúan del mismo modo y complementan a las primeras (Matoso 2008). No obstante, quien porta la máscara se ve privado de la gestualidad (Colombres 2004), de ahí la enorme importancia que adquieren las danzas y los movimientos como modos de expresión, así como también la voz en muchos casos. La máscara produce una desestructuración y una nueva estructuración de la imagen corporal. Es importante diferenciar las máscaras teatrales y rituales; las primeras permiten al individuo representar determinado personaje (Matoso 2001, 2008), mientras que las segundas lo habilitan para “ser” aquello que desea encarnar.



Es importante destacar que los rituales forman parte tanto de la vida social-económica como del mundo de las creencias de los grupos humanos. Existe una fuerte relación entre el ciclo anual y el ciclo festivo y ritual, es decir que toda actividad económica está ligada a los rituales, así como toda ceremonia del ciclo ordinario está directamente relacionada con una actividad económica importante. En los rituales muchas veces se ven reflejados ciertos elementos de la organización social (Hilgert 2004). De ahí que esta investigación adquiera relevancia como parte de una discusión más amplia en relación con el mundo andino.

A partir de estas consideraciones, se adopta la concepción propuesta por Douglas acerca de la existencia de cada sociedad en particular y el cuerpo como microcosmos de ésta, tal como se dijo más arriba. Y en este sentido, se propone como marco conceptual la fenomenología, que busca volver a las cosas mismas como modo de análisis (Merleau-Ponty 1993) y dentro este marco, al paradigma del *embodiment*; ambos se describen en el siguiente acápite. Es importante aclarar que se tienen en cuenta las distintas concepciones acerca de los mitos y los ritos por el tema puntual que se trata en este trabajo. Desde esta perspectiva, el objetivo general de esta investigación es analizar la vigencia de los rituales en el NOA y el modo en que éstos se materializan a través de las danzas, los movimientos y los gestos rituales, el uso de máscaras y disfraces en distintas comunidades andinas.

FENOMENOLOGÍA Y EMBODIMENT

El marco teórico y conceptual de este trabajo corresponde a la fenomenología. Husserl (1859 - 1938), en su obra *Meditaciones cartesianas*, plantea una fenomenología genética e incluso una fenomenología constructiva (Husserl 2005). Este autor propone describir, no explicar ni analizar y esta es la primera consigna que daba a la fenomenología incipiente para que vuelva a las cosas mismas, lo cual es ante todo la recusación de la ciencia. El movimiento de Husserl es absolutamente distinto al retorno idealista a la conciencia y excluye el procedimiento tanto del análisis reflexivo como de la explicación científica (Merleau-Ponty 1993).

Siguiendo a Merleau-Ponty (1993), la fenomenología es el estudio de las esencias, todo se resuelve en la definición de esencia: esencia de la percepción, esencia de la conciencia, entre otras. Este autor re-sitúa las esencias dentro la existencia y solo se comprende al hombre y al mundo por su factibilidad. Además:

“La fenomenología es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre está ahí, ya antes de la reflexión, como una presencia inalienable y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico” (Merleau-Ponty 1993: 7).

Merleau-Ponty propone volver a las cosas mismas, a la experiencia real y primordial en la cual el objeto está presente y vivo, como punto de partida para analizar una sociedad. Hay dos conceptos clave que interesan en este trabajo: la percepción en tanto comunión con el mundo y la carne. El primero implica que el sujeto conoce un cierto medio de existencia o se sincroniza con él. El segundo supone una unidad entre sujeto y cosa (Merleau-Ponty 1993).

A partir de esta concepción, se considera el paradigma del *embodiment* (Csordas 1994), entendido como “campo metodológico indeterminado definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia



y compromiso con el mundo” (Csordas 2011: 83). De este modo, la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación del hombre en el mundo (Csordas 1994, 1999, 2011, entre otras obras del mismo autor) y esta propuesta constituye la base sobre la cual se apoya este análisis.

Con respecto al análisis de los distintos movimientos y danzas, éste se lleva a cabo desde la perspectiva de Laban (1960), quien busca describir la potencialidad del movimiento humano como mediadora entre el mundo interno y externo y, al mismo tiempo, considera que las personas utilizan tanto sus cuerpos como el espacio que las rodea. El foco de su análisis es el cuerpo en movimiento, su función y expresividad. Los componentes del movimiento son para este autor: el cuerpo en sí mismo, es decir la estructura y la morfología corporal, el espacio en donde el cuerpo se mueve considerando los patrones y tensiones espaciales de los movimientos del cuerpo y las formas que resultan y finalmente, el esfuerzo, es decir el movimiento (Laban 1960, 1987; Bartenieff y Lewis 1980). En relación con lo planteado en la introducción acerca de los rituales, el movimiento adquiere especial importancia en quienes portan máscaras por verse privados de la gestualidad.

SOBRE EL ÁREA DE ESTUDIO

El área de estudio corresponde a distintas localidades de la Puna (Casabindo) y Pre-puna septentrional (Coctaca, Humahuaca, San Roque, Uquía y Valiazo) del NOA. Están situadas a una altura de *ca.* 2800 - 3500 m.s.n.m. y, en términos generales, es posible incluirlas en el ámbito circumpuneño (Figura 1). De acuerdo con la clasificación de Troll (1958), realizada sobre la base de la vegetación y el comportamiento humano, corresponde a la Puna seca (y Pre-puna), Provincia de Jujuy.

La Puna se extiende desde el sur de Perú y centro de Bolivia hasta el NOA, entre 7º y 27º Lat. S, a una altura que oscila entre 3500 y 5500 m s. n. m., mientras que la altitud correspondiente a la Pre-puna es de 2300 - 3400 m s. n. m. (Figura 1) (Cabrera 1976; Baied y Wheeler 1993). Las variaciones en las precipitaciones permiten dividir a la Puna argentina en dos zonas: la Puna septentrional que ocupa la porción noroeste más húmeda, con ríos permanentes y vegetación más abundante y la Puna meridional al sudoeste, muy seca, sin ríos y con grandes salares. La Puna en la Provincia de Jujuy corresponde al altiplano comprendido entre la Cordillera de los Andes y las Sierra de Santa Victoria y Aguilar (Cabrera 1976).

Desde una perspectiva antropológica e histórica y de acuerdo con Gentile (1988), la organización sociopolítica de los indígenas prehispánicos que habitaron la Puna de Jujuy y la Quebrada de Humahuaca es un tema que se comprende al considerar la cantidad de nombres de caciques y parcialidades documentados durante la conquista. La información arqueológica pone en evidencia la presencia Inca desde el Norte Grande de Chile hasta la Quebrada de Humahuaca. Por otra parte, hubo dos encomiendas tempranas en estas áreas; una de ella comprendió diez pueblos, entre los que se encuentra Casabindo en la Puna y la otra, confirmada en 1557, incluyó numerosas parcialidades que habitaban la Quebrada, lo cual facilitó el reparto de tierras, productos de la agricultura y de la ganadería menor, de gran riqueza en el área a diferencia de lo que ocurría en la Puna (Gentile 1988). Durante la conquista y la colonia, los habitantes de la Puna de Jujuy eran considerados como originarios de Cochino y Casabindo, las dos poblaciones alrededor de las cuales se nuclearon las encomiendas puneñas. Al mismo tiempo, hay catorce grupos indígenas en la Quebrada. Sin duda, la Puna ofrece menos facilidades a la vida humana que la Quebrada, de ahí que la interacción Puna-Quebrada haya tenido lugar desde tiempos prehispánicos (Gentile 1988).



METODOLOGÍA

La metodología utilizada incluye trabajos de campo que responden a los métodos de la etnografía. Los primeros fueron llevados a cabo en el mes de agosto de 2013 y consistieron en el relevamiento de la festividad de la Virgen de la Asunción en Casabindo. En este sentido, se participó de las celebraciones que incluyen distintas danzas el 14 de agosto durante la tarde y noche, el Toreo de la vincha que tiene lugar el 15 de agosto y las danzas que comienzan en la tarde de ese día; por último, la ceremonia a la *Pachamama* el 16 de agosto.

Con respecto al Carnaval, el trabajo de campo se realizó en marzo de 2014 y, al igual que en el caso anterior, se relevaron distintas poblaciones de la Pre-puna y del ámbito circumpuneño (Coctaca, Humahuaca, San Roque, Uquía y Valiazo) mediante la observación libre y participativa en los rituales que tienen lugar durante ese tiempo. En este sentido, es importante destacar que se participó en distintos rituales, especialmente aquellos vinculados con la *Pachamama* en el marco de esta celebración.

En todos los casos, se efectuaron entrevistas libres y semi-estructuradas a pobladores de las distintas localidades del área de estudio, adultos y niños, acerca del modo de participación en estos rituales. Particularmente, en tiempo de Carnaval se entrevistó a un “diablo” en la localidad de Humahuaca para conocer sus vivencias y a la presidenta y distintos integrantes de la “Cuadrilla de Cajas y Copleiros del 1800” para profundizar en el conocimiento de las cuadrillas y, de este modo, diferenciarlas de las comparsas. Asimismo, en la festividad de la Virgen de la Asunción, varios miembros de las familias más antiguas de Casabindo y de la localidad de Hornaditas, situada a ca. 15 km al norte de Humahuaca, fueron excelentes informantes acerca del Toreo de la vincha y las danzas que lo acompañan.

La documentación se realizó mediante libretas de campo, grabaciones digitales y fotografías. La información etnográfica obtenida se ordenó mediante transcripciones y fue analizada para confrontar y corroborar los datos obtenidos con las fuentes bibliográficas existentes. Por otra parte, el análisis de los movimientos involucrados se llevó a cabo siguiendo los lineamientos de Laban (1987).

CELEBRACIÓN DEL CARNAVAL

Distintos autores consideran que existen estrechas relaciones entre la celebración del Carnaval y los ritos agrarios de la Antigüedad. Como fiesta pagana y popular, a partir de la Edad Media, se ubica en el calendario cristiano precediendo a la Cuaresma y de este modo llega a América con los conquistadores españoles y portugueses, para diversificarse adquiriendo características y re-elaboraciones locales. Al mismo tiempo, fue decisiva la influencia que tuvieron los procesos de colonización y resistencia de las poblaciones indígenas y africanas las cuales aportaron elementos característicos (Menelli 2010). Costa y Karasik (1996) señalan la coincidencia del Carnaval con el comienzo de la época de cosechas en el área andina argentina, hecho que le imprime características particulares, tales como los ritos de propiciación de *Pachamama* para agradecer la maduración de los frutos, la fertilidad y la abundancia. Así se constituyó el Calendario festivo-ritual articulando el esquema católico-colonial y los ritos de transición entre diversas fases ecológico-religiosas, vinculados con el ciclo agrícola y la *Pachamama* (Mennelli 2010).

Hopkins (2008) sostiene que durante el Carnaval en el NOA tienen lugar danzas rituales procedentes de Bolivia tales como diabladas, caporales y *tinkus*. La más importante, por su protagonismo y frecuencia, es la diablada. Se trata de una danza primigenia, típica de la región de Oruro (Bolivia), llamada así por las



máscaras y los trajes que usan los danzantes (diablos). Esta danza se origina en Oruro y se expande a diversas regiones de América, tales como el sur de Perú, el norte de Chile y la Argentina.

De acuerdo con la información relevada en el trabajo de campo, el Carnaval en el NOA comienza con el desentierro. Ese primer período denominado Carnaval grande se extiende por cuatro días y es seguido por el Carnaval chico cuya duración es de cinco días y finaliza con el entierro. Al Carnaval chico le sigue el Carnaval de flores, durante el cual desaparece el diablo como símbolo y en cambio se celebra con flores. El tiempo ritual concluye con el Carnaval de remache, que varía en tiempo y forma en distintas localidades.

El desentierro (Figuras 2 y 3) y el entierro (Figura 4) se llevan a cabo en el/los mojones de cada comparsa situados en los cerros o cerca de los ríos, a los cuales consideran como “boca de la *Pachamama*” (Figura 3B). El mojón - centro del ritual - es un espacio en donde moran seres sobrenaturales, un lugar de encuentro con las deidades y también un conducto o vía de comunicación entre el mundo de arriba, este mundo y el mundo de abajo, privilegiando el contacto entre el mundo de abajo y los hombres (Costa y Karasik 1996).

El *pujllay* es de alguna manera la figura central del Carnaval en el NOA y, si bien tiene aspecto de diablo, no representa la maldad como en la religión católica, sino que hace travesuras, golpea con su cola para invitar a bailar a la gente, encarnando la alegría de la fiesta. Está representado por un muñeco (Figura 5A) que simboliza la liberación de los deseos reprimidos y es incorporado en el mojón durante la ceremonia del desentierro para poder desenterrarlo. Durante el carnaval todos pueden ser *pujllay* (que significa en el NOA “juego, baile o alegría”). Si bien su actuación o personificación se realiza en las comparsas mediante máscaras y disfraces, no es necesario disfrazarse para estar endiablado, lo cual expresa el hecho de poder sostener la fiesta y la transgresión de las normas sociales que rigen la vida cotidiana, tales como la intensificación de las relaciones sexuales y las borracheras o *machas* (Menelli 2010).

Sin embargo, hay otros significados y manifestaciones del *pujllay*. Con respecto al término quechua *pujllay*, en algunas regiones de Bolivia es utilizado para referirse al ritual mismo del Carnaval, también a la danza que se baila en ese tiempo (danza *pujllay*) y en algunos casos a los bailarines. Martínez (2009) realiza un interesante estudio en la comunidad de Miskhamayu (Bolivia) perteneciente al área cultural quechua Tarabuco, ubicado al Norte del Departamento de Chuquisaca-Bolivia, a una altitud ca. 2500 y 4000 m s.n. m. El Tata *Pujllay* o simplemente *Pujllay* llega a la comunidad dos semanas antes del Carnaval bajo la forma de caballo blanco (a veces rojo) y también de su jinete. Cuando solo falta una semana puede aparecer como un caballo galopando o bien un ser querido o magníficamente vestido como un bailarín; es único o múltiple, femenino o masculino y se manifiesta a través de sonidos y visiones. Vive en las cavernas y en las cavidades de la tierra en donde esconde riquezas; se trata de un *supay* o *saxra*, entidad demoníaca peligrosa asociada al diablo católico (Martínez 2009; Fernández 2014). Según G. Martínez (1983, citado en R. Martínez 2009), la imagen ecuestre, el galope y otros elementos se asocian en el mundo andino con entidades diabólicas del inframundo a las que denomina *Waq'a*. Sin duda, las acepciones del término *pujllay* son variadas y también se registra su uso como juego de competencia en Macha, al Norte de Postosí (Platt 2010). Fernández (2014), sobre la base de algunas crónicas, se refiere al *pujllay* como la fiesta más alegre de Tarabuco.

Con respecto a la preparación de los rituales, de acuerdo con la información recogida en las entrevistas realizadas, en los meses de junio-julio comienzan a confeccionar sus trajes quienes se disfrazarán de diablo (Figura 5B-F). También los padres hacen los disfraces para sus hijos desde mitad de año, aunque no



se los muestran. Se trata de una tarea que se realiza en familia y a la vez dentro de la comparsa ya que por lo general se presta ayuda económica a quienes la necesitan; compran todos los elementos necesarios en Huamahuaca salvo los cascabeles (cada traje lleva una gran cantidad) que traen de Buenos Aires y son muy costosos. Cada comparsa asiste a sus miembros, sobre todo a los chicos que empiezan porque “son el futuro de la comparsa” como los definió un informante, les dan los cascabeles generalmente. Al finalizar el Carnaval y como parte del ritual, queman el disfraz, salvo en los casos en que se trate de un regalo que algún miembro importante de la comparsa hace a otro integrante de la misma.

Desentierro del Carnaval

El desentierro se realiza en la mayor parte de las comunidades el primer día del Carnaval grande (sábado) tal como ocurre en Uquía (Figura 2) y en Huamhuaca; no obstante, esta fecha varía en localidades más pequeñas, tales como San Roque (Figura 3A-B), Valiazo (Figura 3C-D) y Coctaca (Figura 3E-F), entre otras, cada una de las cuales tiene sus particularidades. Por lo general, cada comparsa tiene dos mojones: uno al que solo acceden quienes se disfrazan de diablo y otro para toda la comparsa y el público. La ceremonia de desentierro comienza en ambos mojones al mismo tiempo.

En el mojón de los diablos se reúnen quienes van a disfrazarse; allí agradecen y, especialmente, piden permiso a la *Pachamana* para ponerse la vestimenta de diablo. Cada uno de ellos hace una promesa que implica, en casi todos los casos, disfrazarse durante tres años consecutivos. Al mismo tiempo, en el otro mojón el/la presidente de la comparsa comienza el ritual rezando una oración, por lo general el Padrenuestro, y luego excava un hoyo en la tierra para realizar la *corpachada*, es decir la entrega de ofrendas a la *Pachamama* para agradecer lo recibido y pedir asistencia en el nuevo ciclo. Los miembros de la comparsa, de la comunidad local y también del público llevan a cabo su ritual personal que es a la vez comunitario. La *corpachada* se realiza de a dos, es decir que las ofrendas -hojas de coca, bebidas, distintas comidas, talco y serpentinas- se entregan a cuatro manos. Por lo general, se comienza con las hojas de coca (*Erythroxylum coca*). Además, se utilizan hojas de coa (*Fabiana bryoides*) para sahumar, como en todos los rituales en honor a la *Pachamama* que se realizan en el NOA.

Concluida esta primera etapa en ambos mojones, se suceden tres estruendos y los diablos abandonan su mojón para reunirse en el otro con el resto de la comparsa al cual arriban bailando, giran en torno al mismo y comparten las danzas con los asistentes (Figuras 2 y 3). Las danzas son semejantes en todas las comparsas, bailan tomados de la mano y casi siempre en ronda. De este modo, se desentierra el Carnaval y se inaugura “el mundo al revés”, como suele llamarse a este tiempo sin reglas ni normas que se prolonga durante nueve días.

Las comunidades analizadas (Figura 1) presentan algunas particularidades que se describen a continuación. En Uquía, pueblo situado 10 km al Sur de Humahuaca y a una altura de 2858 m s. n. m., se realiza una de las ceremonias de desentierro más impactantes y llamativas que congrega a cientos de personas (Figura 2). En esta localidad hay dos comparsas: Los Alegres de Uquía y Los Puya-Puya, cada una tiene sus mojones en donde llevan a cabo tanto el desentierro como el entierro del Carnaval; ambas comparsas realizan el desentierro a la misma hora durante la tarde del sábado, se optó por asistir a la ceremonia de la primera. A media tarde comienzan a subir al Cerro sagrado o Cerro blanco quienes serán los diablos de la comparsa Los Alegres de Uquía durante la semana de Carnaval. En la cima de esta montaña está ubicado el mojón de los diablos en donde llevan a cabo el ritual para poder disfrazarse como se explicó más arriba. Luego de un tiempo de aproximadamente una hora, algunos de ellos realizan la



danza ritual en la cima de la montaña y comienzan a descender por grupos en distintos sectores (Figura 2); muchos se caen y ruedan ya que es muy empinado el trayecto, pero no dejan de bailar al son de los tambores e instrumentos de viento. Hay alrededor de 150 diablos, son más los hombres, pero hay muchas mujeres y niños también.

Entre Uquía y Humahuaca, se encuentra el pequeño poblado de San Roque a *ca.* 2865 m s. n. m. La ceremonia de desentierro (Figura 3A-B, comparsa Corazones alegres de San Roque) se realiza allí el tercer día de Carnaval grande (lunes), mientras que el cuarto día (martes) tiene lugar en Valiazo, ubicado 10 km al Este de Humahuaca y a *ca.* 3400 m s. n. m. (Figura 3C-D, comparsa Los Alegres de Valiazo). Por otra parte, el primer día del Carnaval chico (miércoles) se lleva a cabo una celebración en Coctaca que equivale al desentierro, aunque no es exactamente igual. Esta localidad está ubicada 12 km al Este de Humahuaca, a *ca.* 3400 m s. n. m. En la parte más elevada del pueblo se realiza el encuentro de dos comparsas: Juventud Corazones Alegres de Coctaca y *Pujllay*. Cada una de ellas espera en un punto, a continuación avanzan, se enfrentan y se van entremezclando; luego danzan en ronda describiendo al mismo tiempo espirales en el espacio e integrando al público (Figura 3E-F).

Ser diablo en tiempo de Carnaval

Una de las características más importantes y sin duda relevantes del Carnaval es la enorme cantidad de integrantes de las comparsas que durante nueve días se visten de diablo, o dicho más exactamente, son diablos y de este modo adquieren, encarnan y comparten entre ellos una nueva identidad, que la mayor parte explora año tras año, desde la infancia en muchos casos. Para describir mejor este hecho se hará referencia explícita a una entrevista realizada a un diablo integrante de la comparsa Los Picaflores de Humahuaca, quien fue presidente de la comparsa durante el último tiempo. Comenzó relatando lo sucedido el año de su presidencia: “Justo ese año no explotó el diablito el día del entierro del Carnaval y me pasé toda la noche sin dormir, soñando con fuego... al día siguiente me desperté y me di cuenta que tenía que hacer algo parecido a un diablito, volver a ponerle el petardo adentro y llevarlo al mojón para que explote, de otro modo algo iba a andar mal para la comparsa... así lo hice, fui el mojón y explotó... me sentí bien entonces”.

Sin duda, la experiencia que el entrevistado describe fue decisiva ya que necesitó contarla antes de que se le formularan preguntas. Por otra parte, refleja la enorme importancia del ritual que impacta muy directamente la vida de cada persona en primera instancia y luego la del grupo, la comparsa en este caso. Todo ritual debe ser realizado en un tiempo, en un lugar y en un orden determinado y pre-establecido y si no es así “algo iba a andar mal”. El ritual entonces trae orden y equilibrio a quienes lo realizan y, en definitiva, a la sociedad en conjunto, actuando de algún modo como regulador social e individual. Es llamativo el respeto y la minuciosidad con que se llevan a cabo estas acciones que en conjunto hacen al rito.

Con respecto a su historia personal y a su vida familiar, cuenta que nació en Humahuaca y se disfraza de diablo desde los tres años, como su padre. Con su familia se fue a vivir un tiempo a la localidad de Abra Pampa y allí perdió en parte esta costumbre, pero la recuperó al regresar. Desde ese momento, hace 13 años, se disfraza siempre; empezó en la comparsa Juventud Alegres de Humahuaca ya que en ese momento Los Picaflores se había disgregado porque el “diablo Martínez” se había separado provocando la ruptura del grupo, como él cuenta, pero hace tres años que forma parte de esta última. Tiene dos hijas, una de 5 años que se disfraza desde los 9 meses y otra de un año y medio: “la semana de Carnaval casi no



duerme la nena, quiere estar con algún diablito y a mí me preocupa! Por eso no quiero que la más chica que tiene un año y medio se disfrace... tengo miedo que empiece a cambiar, que me la cambien”, refiriéndose a su hija de 5 años.

Describe luego con mucho orgullo su comparsa: “Los Picaflores es la comparsa más antigua de Humahuaca, más de 40 años con el intervalo de separación. Tiene 260 disfrazados que el sábado de Carnaval bajan por el monumento hacia la plaza. Hay muchos chicos. El presidente cuida a los chicos muchísimo... en cada salida de la comparsa por las calles, se pone en un punto medio y va cuidando todo, sobre todo a los niños... las mujeres también lo hacen. También coordina las calles que se toman y les va diciendo a los que van adelante si tienen que doblar o cortar el tránsito. Se comunican con gritos por la distancia”.

La siguiente pregunta se refiere a aquello que siente cuando está disfrazado y en general los días de Carnaval y dice: “El disfraz lo cambia todo, te sentís otra persona, el diablo no duerme, siempre está alegre y tiene que alegrar a los demás, es su papel, es como una separación, volvés a tu casa, pero tu mujer sabe que esos días podés hacer lo que quieras, estás separado por ese tiempo de Carnaval, es una separación... el diablo está siempre”. Parece ser que las mujeres se disfrazan también pero no tienen la misma fuerza: “las diablitas se encargan de cuidar a los niños y la gente del público las puede sacar a bailar, mientras que a los diablos masculinos no, hay que esperar que ellos saquen, tienen más fuerza”. Además, “el grito es lo típico del diablo...es un grito de alegría que se va perdiendo” y “el cambio de voz de los diablos es para que no los reconozcan, nunca dicen el nombre ni se sacan la máscara, nadie sabe quiénes son”, lo cual indica la pérdida de su real identidad durante el tiempo de Carnaval. No obstante, parece ser que así como el Carnaval se desentierra habilitando la posibilidad y el permiso de “ser diablo” durante ese tiempo, es necesario e indispensable enterrarlo, quitarse el traje y con éste la identidad temporal de diablo. En este sentido, cuenta que “hace poco un diablo se emborrachó y se quedó dormido para el entierro y ya empezaba a transformarse esa noche... al día siguiente su abuela lo llevó a hacer su entierro personal, a sacarse el disfraz y quemarlo y hacer sus ofrendas, solo a él... lo hizo y volvió a la normalidad”. Esto demuestra la enorme importancia y la fuerza de la identidad que el ritual otorga, positiva durante el tiempo de Carnaval y negativa pasado este tiempo.

Para finalizar la entrevista, se le preguntó acerca de las comparsas: ¿cómo se forman, ¿cuántas hay en Humahuaca y qué diferencia hay con respecto a las cuadrillas? “Las comparsas se forman a partir de algunas familias. Los Picaflores por ejemplo de las familias Martínez, Zuleta y otras, no me acuerdo, son cinco familias.... son todos parientes. Lo primero son las cuadrillas. Los Picaflores surge de la Cuadrilla de cajas y copleiros del 1800, mi tía es la fundadora, María Máxima Ramos. Siempre está la idea de compartir... si alguien hace algo solo para sí mismo, la cosa no funciona. Hay 9 comparsas en Humahuaca: Los Picaflores, Rompe Corazones, Alegres de Humahuaca, Juventud Alegres de Humahuaca, Rosas y Claveles, La flor del Lirio, La Diablada, Cuadrilla de cajas y copleiros del 1800, Nueva Cuadrilla de cajas y erquenchos de la Banda (del Bicho Ruiz). Antes había otras de la finada Catalina: Anata chica y Anata grande (dos cuadrillas)”.

Considera entonces a las dos cuadrillas actuales como parte de las nueve agrupaciones (comparsas) que menciona. No tiene muy clara la diferencia entre comparsa y cuadrilla, sin embargo: “la idea es la misma, el sentimiento de que todo se comparte”. Por otra parte, Miguel Vilca, hijo de María Máxima Ramos, presidenta de la Cuadrilla de cajas y copleiros del 1800, habla de las cuadrillas y según cuenta es su bisabuela (y no María Ramos como dijera el entrevistado) quien la funda: “se fundó el 1 de febrero de



1866, la abuela de María la funda. Las comparsas surgen de las cuadrillas... hay otra cuadrilla en Humahuaca: Nueva cuadrilla de cajas y *erquenchos* de la banda de Carlos Ruíz y Teresa Quilpila, que se desprende de la de 1800. En las cuadrillas no hay diablos, los de la cuadrilla llaman “matacos” a los que se disfrazan de diablo. Esto último -ausencia de diablos- marca una interesante diferencia entre comparsas y cuadrillas desde la percepción de los actores sociales.

En síntesis y retomando la propuesta de Citro (2009) planteada en la introducción, es interesante destacar la intensificación de las sensaciones y emociones y el modo en que la *performance* ritual modifica la materialidad corporal de los protagonistas del ritual, tal como puede apreciarse en los párrafos precedentes. En relación con esta materialidad, las máscaras y los disfraces (Figura 5) tienen por finalidad anular por un tiempo la identidad de la persona quien asume entonces una nueva identidad, como se dijo más arriba. En este caso, el diablo o *pujllay* encarna en muchos miembros de las comparsas quienes le prestan sus cuerpos durante el tiempo ritual. Es posible entonces hablar de una *performance* característica de los diablos que se manifiesta en la gestualidad, el modo de moverse y de bailar, la voz muy aguda, la risa y el juego. El diablo es alegre, hace reír a la gente y la divierte, pero únicamente durante el tiempo de Carnaval, cuando todo está permitido; luego, es indispensable que desencarne de los danzantes y que ellos se lo permitan. Se trata de un rito claramente definido en el tiempo, que comienza con el desentierro y finaliza con el entierro, momentos cruciales para instaurar diferentes órdenes sociales. Es posible retomar también el concepto de Csordas (1994) para quien el ritual socializa a los *performers* en determinados modos somáticos de atención que se constituyen culturalmente e implican la atención al propio cuerpo y al cuerpo de los otros y sus movimientos. Estos modos somáticos de atención no son construcciones individuales sino socio-culturales y surgen en el seno de los distintos grupos que celebran los rituales de Carnaval.

Otro aspecto interesante de analizar, a partir de los relatos del presidente de la comparsa y de lo observado, es la existencia de un mundo híbrido que resulta del sincretismo entre creencias ancestrales y otras provenientes de la religión católica que se manifiestan en los rituales del tiempo de Carnaval cuyo comienzo coincide con el primer día de la Cuaresma, 40 días antes de Semana santa, y finaliza nueve días después, el domingo de Tentación. Durante este tiempo, el *Pujllay* es el dios del Carnaval que, si bien tiene aspecto del diablo que surge de la religión católica, no representa la maldad y los aspectos negativos, sino que hace travesuras, castiga con su cola para incitar a bailar y, al mismo tiempo, trasgrede normas sociales y religiosas ya que todo está permitido durante esos días.

Entierro del Carnaval

La ceremonia del entierro que se presencié corresponde a la localidad de Humahuaca y se realiza el último día del Carnaval chico. Por la mañana, los diablos recorren las calles llorando mientras piden ofrendas especialmente en los negocios y en el mercado (Figura 4A), para dejarlas en el mojón de las correspondientes comparsas a la noche, durante el entierro propiamente dicho del Carnaval (Figura 4E-F).

Al mediodía cada comparsa asiste a la primera invitación que consiste en un almuerzo, durante el cual la madrina o el padrino entregan el diablito (muñeco) al presidente de la comparsa; se trata de un nuevo muñeco, es decir no es el que colocaron en el mojón para desenterrar. Los diablos pasan a *challarlo* (acción semejante a dar una bendición). Cuando se acaba la bebida se dirigen a las siguientes invitaciones que tendrán lugar en distintas casas; son alrededor de cuatro o cinco para cada comparsa. Las comparsas se trasladan de una a otra y entonces por las calles es posible observar los diferentes grupos que se



encuentran, se cruzan danzando, tirando talco y espuma, costumbre que viene de mucho tiempo atrás (Figura 4B-C).

Entierro en la comparsa La Diablada

Finalizado el baile en la última invitación de esta comparsa, sus integrantes y los acompañantes comienzan a caminar por las calles con el “diablito” en dirección al mojón ubicado en uno de los costados de la parte más elevada del Monumento a los Héroes de la Independencia en el centro de Humahuaca. Durante la caminata que realizan en dos filas, sin música, se van pasando el diablito unos a otros con mucho respeto; algunos van llorando por el Carnaval que concluye (Figura 4B-D). De este modo, llegan a la base del monumento en donde se detienen para danzar al son de la música de la orquesta (Figura 4E); bailan tomados de cintas de colores, formando figuras. Luego se dirigen al mojón de la comparsa, un gran cactus ubicado en la cima la montaña, al costado del monumento. Es interesante destacar que en este caso hay un solo mojón, mientras que otras comparsas tienen un mojón para los diablos y otro para el resto de la comparsa y la gente que desea participar. Entonces, los diablos colocan allí sus ofrendas, es decir todo lo que la gente les dio ese día formando de este modo un cúmulo muy grande y danzan alrededor del mismo un largo rato. Luego se van retirando, salen en fila llorando y se escucha entonces un profundo y emotivo lamento que responde a la tristeza por el fin del Carnaval. Dejan el mojón repleto de ofrendas (Figura 4F) y se dirigen a una bóveda al costado del monumento en donde, en una ceremonia privada, se quitan los disfraces: algunos los queman y otros los guardan para los siguientes años.

La madrina acerca el diablito al mojón con las ofrendas (Figura 4F) y por largo rato permanece allí orando, mientras el resto de la comparsa prepara el lugar para ser challado. El fundador y el presidente de la comparsa pronuncian discursos y luego el primero de ellos comienza la *corpachada* en agradecimiento a la *Pachamama* abriendo un hoyo en la tierra. Quienes fueron diablos (y se quitaron ya el traje) y el resto de los miembros de la comparsa hacen luego lo mismo; igual que en el desentierro, se agradece, se pide y se ofrece coca, bebidas, alcohol, cigarrillos, talco y papel picado. El Carnaval termina, aunque en realidad es continuado por el Carnaval de flores (sin diablos) y el de remache como se dijo más arriba. A medianoche concluyen las ofrendas y todos se retiran; solo queda el encargado de los estruendos quien, luego de haber permanecido toda la ceremonia con el diablito, le coloca tres petardos para que explote en el mojón. Esto debe ocurrir ya que, si no es así, “las cosas no van a andar bien para la comparsa” como dicen los diablos.

Para concluir, es interesante destacar las palabras de un integrante de esta comparsa: “Todo es parte del ciclo, una cosa se liga a la otra... en el Carnaval se agradece la cosecha y se pide por la siguiente siembra...es el comienzo de un nuevo ciclo”. La fiesta concluye, pero, al mismo tiempo, es el comienzo de una nueva etapa. Es posible advertir en estas palabras el profundo vínculo entre creencias, rituales y la vida social y económica de las comunidades andinas del NOA.

FESTIVIDAD DE LA VIRGEN DE LA ASUNCIÓN EN CASABINDO

La preparación de esta festividad es una tarea comunal y familiar. Por un lado, los pueblos cercanos a Casabindo se encargan de la imagen de la Virgen que será llevada en procesión para comenzar la celebración. Al mismo tiempo, cada familia comienza a programar la *corpachada* en honor a la *Pachamama*, que se realizará en su casa o en sus tierras como cierre de la celebración, abriendo las puertas a los miembros de la comunidad y a los visitantes. Otra tarea previa a la fiesta es la confección de



la vestimenta de los danzantes denominados *samilantes* o suris la cual se realiza en familia y/o en comunidad (Figura 6). La misma está confeccionada con plumas de suris, algunas teñidas de color lila o rosa y otras conservan su color natural. Quienes “son” suris o *samilantes* llevan cascabeles en las rodillas y portan bastones hechos con cañas de bambú en la mano para abrirse paso y defender su territorio ya que no les gusta que la gente que asiste a la ceremonia ocupe la entrada de la iglesia. De acuerdo con González Eliçabe (2010), en muchas leyendas los trajes hechos con plumas otorgan la propiedad de volar a quien los porta y los personajes vestidos con plumas adquieren la divinidad de los pájaros y sus cualidades de ingravidez, visión cenital y vuelo que les confiere al mismo tiempo elevación espiritual.

Con respecto a la secuencia de hechos que se suceden, durante la tarde del 14 de agosto llegan a Casabindo desde los pueblos vecinos pequeños grupos trayendo su Virgen local mientras danzan al son de los tambores. Al atardecer comienza la celebración en la Iglesia de la Asunción y cada grupo se ubica en el interior de la misma con su correspondiente imagen. Entonces, se inician las danzas de los *samilantes* o suris en la puerta de la iglesia, durante la cual los hombres con más recursos, vestidos con plumas de suri, bailan en una ceremonia propiciatoria que se vincula con la fecundidad de la tierra y el calendario agrícola (Figura 6). Estas danzas se interrumpen para celebrar la misa y continúan cuando ésta finaliza, alternando la danza de los suris con la del torito y los caballitos (Figura 7A-B), que se describen más abajo.

El 15 de agosto se celebra nuevamente una misa antes de que amanezca. Luego, distintos conjuntos de música recorren la plaza donde tendrá lugar el Toreo de la vincha (Figura 7C). Al mismo tiempo, en el corral van preparando diez toros a los que les pondrán la vincha de plata. Cerca del mediodía comienza la procesión y entonces van saliendo de la iglesia las distintas vírgenes encabezadas por la de Casabindo para recorrer el pueblo y regresar luego de un largo trayecto durante el cual los *samilantes* danzan mientras el torito avanza y retrocede.

Se realiza a continuación el sorteo de toreros y al comenzar la tarde sale el primer toro al campo con la vincha de plata que el torero tendrá que quitarle y una vez que esto ocurre, se retira del campo; siempre hay dos toreros en el campo. Los toreoos se suceden durante toda la tarde mientras la imagen de la Virgen está en la iglesia para ser adorada; a media tarde comienzan nuevamente las danzas de suris o *samilantes*. En esta oportunidad participan más cantidad de niños y jóvenes que el día anterior. Al finalizar, entran a la iglesia y se arrodillan ante la Virgen. La fiesta concluye con la entrega de premios para los toreros y los dueños de los toros.

El Toreo de la vincha

El Toreo de la vincha se lleva a cabo cada año siguiendo determinados pasos y respetando ciertas pautas (Figura 7C). Se trata de un ritual que se apoya en una historia transmitida en forma oral que puede considerarse un relato mítico según el enfoque funcionalista que propone Malinowski (1994). Al respecto, varios miembros de una de las familias más tradicionales y antiguas de la zona, proporcionaron información acerca del mismo y las danzas que lo acompañan. Uno de ellos, el mayor de la familia, cuenta que: “Los pueblos originarios eran los casabindo... por aquí pasaba el camino del Inca. Hoy el pueblo viejo está a 12 km. Al llegar los españoles se imponen sobre los casabindo y el cacique para defender ofrece su vida. Los españoles lo encierran en lo que hoy es la plaza de toros y le colocan su vincha a un toro. Lo encierran con muchos toros y él debe sacarle la vincha. El cacique muere, luego sigue su hijo quien triunfa, pero queda herido. Va frente a la Virgen y allí muere. Desde el 1500 sigue la costumbre del Toreo de la vincha y de esa época es la iglesia”.



Agrega luego: “Hoy hay mucho respeto por la Virgen, bailan en la puerta de la iglesia y las danzas son las mismas que danzaban los originarios casabindo. Hay mucha mezcla con españoles, de ahí que la Virgen sea respetada y es el centro de la fiesta. Los que bailan llevan bastones largos para sacar a la gente que les tapa la puerta de la iglesia”

Por otra parte, en la localidad de Hornaditas (ca. 78 km de Casabindo), una niña de ocho años de edad, fue una excelente informante acerca del Toreo de la vincha. Narró esta historia que, con pocas variantes, trata del mismo hecho mítico: “Había un mestizo en Casabindo y los españoles le obligaron a aprender español para poder leer la Biblia. Esta era una forma de hacerle creer que tenía obligación de entregarles las tierras y hacer lo que ellos querían. Un día salvó a su padre de un puma y éste en recompensa le regaló una vincha con monedas de plata. Los españoles se la quitan, se la ponen a un toro obligándolo a sacársela. Lo logra, pero luego el toro lo toma por detrás y lo hiere. Muere con la mano extendida hacia la Virgen, ofreciéndole la vincha”.

El Toreo de la vincha actúa como eje de la celebración en honor a la Virgen de la Asunción y se repite cada año otorgando vigencia y actualidad al relato mítico que narran niños y adultos de Casabindo y otras localidades. El torero debe sacarle la vincha al toro tal como lo hizo el cacique según dicho relato. Una serie de movimientos de dos toreros se suceden en la plaza de toros y éstos son rituales ya que, con un sentido, se repiten cada vez que se realiza el toreo durante la tarde del 15 de agosto y año tras año. Por otra parte, una vez más se pone en evidencia el sincretismo entre las creencias ancestrales y la religión católica. El relato de ambos informantes está impregnado de ambas: un mestizo en Casabindo obligado por los españoles a aprender español para leer la Biblia, el hijo del cacique muere al lado de la Virgen, danzan en la puerta de la iglesia, entre otros ejemplos.

Danzas rituales

Durante la noche del 14 de agosto y la tarde del 15 de agosto, luego de llevarse a cabo el Toreo de la vincha, tienen lugar diferentes danzas y movimientos rituales que se describen en los siguientes párrafos (Figuras 6 y 7A-B). Todos ellos están acompañados por la música de los *sikus*, ejecutada por una banda de *sikuris* procedente de Abra Pampa, *erkes*, cajas y flautas. Tanto los *sikus* como los *erques* están confeccionados con cañas de bambú huecas (véase Rodríguez y Rúgolo de Agrasar 2015). Los *erkes* están formados por 5 o más tramos largos de caña unidos en sus extremos que forman un solo tubo de 3 - 7 m de longitud.

Danza de samilantes o danza del suri. De acuerdo con Quiroga (1977) y, como se dijo más arriba, siguiendo el planteo de Malinowski (1994) acerca de los relatos míticos en tanto narraciones fundamentales sobre temas religiosos, políticos y particulares:

“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”.



Desde tiempos prehispánicos esta danza coreografiada, interpretada por varones, se realiza frente a la iglesia del pueblo en todas las fiestas patronales celebradas en la Puna de Jujuy y la Quebrada de Humahuaca. De acuerdo con lo observado en Casabindo y completando estos datos con la información proporcionada por Hopkins (2008), los danzantes -*samilantes* o suris- llevan una vestimenta de gran belleza confeccionada con plumas de suri, como se dijo anteriormente, ya que el sentido de la danza es imitar a estas aves vinculadas con las tormentas y la falta de lluvia. Los adultos por lo general usan plumas oscuras y los niños más claras (Figura 6A). Cuando está por llover, el ñandú realiza unas corridas características como quedó expresado en el párrafo anterior. Entonces, en los pueblos originarios del NOA existe la creencia de que basta con realizar los movimientos del animal sin que existan signos de tormenta para asegurar lluvias suficientes. Durante los meses de otoño e invierno, estación seca, realizan el rito pidiendo lluvias, mientras que en primavera y verano, danzan para agradecer el agua recibida. La estructura coreográfica de la danza del suri consiste en avances y retrocesos de frente a la imagen de la Virgen. La serie concluye con un giro y el retroceso de la primera pareja que deja su lugar a sus compañeros de cuadrilla. La descripción completa y detallada puede verse en Hopkins (2008).

Danza de los cuartos. Esta danza se realiza conjuntamente con la anterior (Figura 6B-C). Sobre la base del número de cuartos de animal que donan las familias de la zona se forman las cuarteras y cada cuatro cuarteras se organiza una cuadrilla de suris. Para poder sostener las medias reses hay parejas de danzantes, de ambos sexos y distintas edades, que se ubican en hileras de frente a la imagen, sosteniendo los cuartos. La danza consiste en avances y retrocesos acompañados por balanceos de las piezas hacia adelante y atrás y hacia arriba y abajo, de modo que los cuartos se elevan por encima de las cabezas de los danzantes. Se incluyen giros sin soltar el cuarto y 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. La cuarteada es el momento de la danza en el que los participantes tiran de las piezas para separarlas y quien logra el mayor trozo tendrá abundancia durante ese año (Figura 6C). Al igual que en el caso anterior, lo observado en Casabindo se complementó con la información proporcionada por Hopkins (2008).

Danza del torito y de los caballitos. Acompañando la danza del suri y la danza de los cuartos, también participan tres adolescentes de los cuales uno es el torito que lleva una montera de cuero que simula la cabeza del animal y los otros dos son los caballitos que resisten al primero, con un aro de cuero que se ajusta a la cintura con una cabeza de caballo. Los tres bailan al son de la flauta y la caja. Los caballitos simulan luchar contra el torito y los tres avanzan y retroceden yendo a veces hacia el público (Figura 7A-B). Hopkins (2008) sostiene que el torito es un símbolo típicamente cristiano y establece antecedentes hispánicos para esta danza.

Es interesante destacar que en esta festividad coexisten las tres danzas analizadas y, como en tantas otras del NOA, se observa un fuerte sincretismo entre el pasado prehispánico, arraigado y predominante, que persiste tanto en la danza del suri como en la danza de los cuartos y, al mismo tiempo, componentes cristianos tales como el torito. Todos ellos participan del mismo ritual que se lleva a cabo en la puerta de la iglesia, alternando con la celebración de la misa, y frente a la imagen de la Virgen; cada uno aporta al presente elementos que proceden de distintos momentos del pasado.

Al mismo tiempo, estas danzas muestran notables contrastes que reflejan lo propio y lo ajeno. En la danza del suri la forma-figura dominante es el círculo en coincidencia con las danzas originales que respetaban esta forma sagrada. Poco a poco, se incorporan otras que se llevan a cabo en filas (Hopkins 2008), tal



como ocurre en la danza de los cuartos. No obstante, se destacan en ella los giros que conservan aquello que es circular y que por serlo, incluye a quienes participan dentro de un conjunto. Por otra parte, como ya se dijo, el torito es un símbolo cristiano y, junto con los caballitos, tiene antecedentes hispánicos. Además, la danza del torito y los caballitos remite la presencia de lo hispánico, entrelazándose con los ritos locales ancestrales.

Por último, esta festividad coincide con la celebración de la *Pachamama* que se prolonga durante todo el mes de agosto. Cada familia realiza el 16 de agosto su *corpachada* o ceremonia a la *Pachamama*, un día después del toreo. Una de ellas la llevó a cabo en sus tierras situadas en el Río Negro, situado en el paraje denominado Ojo bravo (ojo de agua). El mayor de la familia la encabezó ofreciendo con las dos manos a la Tierra todo lo que ellos reciben: hojas de coca, alimentos, bebidas, alcohol y cigarrillos. Luego, los otros integrantes, adultos y niños, así como también quienes fuimos invitados a participar, repetimos los distintos pasos del ritual. Sin duda las familias tienen un papel protagónico ya que casi todas ellas realizan la *corpachada* como cierre de esta festividad.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El análisis realizado, en relación con la hipótesis planteada, hizo posible evaluar la vigencia de los rituales en el NOA, meta principal de este trabajo. En este sentido, tanto el Carnaval como el Toreo de la vincha y las danzas que tienen lugar durante la festividad de la Virgen de la Asunción demuestran la vigencia de los mismos formando parte de la vida social-económica y del mundo de las creencias de las comunidades andinas del área de estudio. Éstos tienen lugar en las fiestas populares e incorporan danzas, movimientos, gestos, máscaras, determinadas vestimentas y disfraces (Figura 5).

La danza del suri o de los *samilantes*, acompañada por la danza de los cuartos y la del torito y caballitos, es un claro ejemplo de integración entre los rituales, la vida social-económica y el mundo de las creencias ya que los hombres danzan como el suri para que llueva y de este modo hacer posible la cosecha (Figuras 6 y 7A-B). Los danzantes llevan a cabo el deseo de la comunidad pidiendo lluvias en una región donde éstas son vitales, como es el caso de la Puna argentina. En este caso, un hecho social fuertemente asociado a las creencias que se manifiesta en danzas rituales ligadas al relato mítico que describe Quiroga (1977), impulsa el ciclo anual-económico. A partir del otro relato mítico que narran los pobladores del área, tiene lugar el Toreo de la vincha (Figura 7C), ritual que conmemora y actualiza el momento de la llegada de los españoles y el primer contacto con la población local. En este caso el ritual “recuerda” lo ocurrido y en este sentido se integra al ciclo anual y a la vida de la comunidad.

Por otra parte, durante el tiempo de Carnaval se agradece la cosecha y a la vez se pide por la nueva siembra. Al mismo tiempo, los hombres piden permiso a la *Pachamama* para disfrazarse de diablo instituyendo así el personaje o figura principal del Carnaval. Los diablos-hombres conforman una unidad que cobra una existencia particular y encarnan la idea de bien-mal ya que, si bien el diablo tiene una connotación negativa, en este tiempo ritual el diablo-*pujllay* se encarga de divertir y alegrar a la gente, es decir encarna en cierta forma el bien y la alegría; entonces el bien y el mal parecen intercambiables y entran en un juego particular. Es importante destacar que la presencia de los diablos y el “estar endiablado” es característica de ciertos sectores del NOA tales como el área de estudio, pero no ocurre en toda su extensión. Además, si bien existen profundas coincidencias entre las comunidades analizadas, cada una de ellas presenta particularidades tales como el día del desentierro, la presencia de uno o dos



mojones (uno para los diablos y otra para el resto de la comparsa), el modo de llevar a cabo la *corpachada* en el desentierro y el entierro del Carnaval y el número de comparsas, entre otras.

Es interesante retomar aquí el planteo de Douglas (1975) quien propone la concordancia entre los esquemas simbólicos de percepción del cuerpo y de la sociedad, concibiendo al primero como microcosmos de la segunda. Esto tiene lugar claramente durante el tiempo ritual del Carnaval cuando los hombres que se visten de diablo -son diablos- y de allí surge una determinada corporalidad y una *performance* de algún modo compartida: los diablos o *pujllay* usan máscaras y disfraces, hablan con el mismo tono y tipo de voz, danzan con un ritmo y pasos determinados, hacen reír a la gente e invitan al juego a través de la misma gestualidad.

Considerando ahora el vínculo entre corporalidad y movimiento y, al mismo tiempo, la capacidad que poseen los cuerpos danzantes de encarnar aquello que desean “ser” -no representar- para lograr un determinado fin, en la festividad del Carnaval los hombres que danzan “son” diablos moviéndose y divirtiendo a la gente (Figuras 2 y 3) y en la danza del suri “son” suris danzando para que llueva (Figura 6). Como ya se adelantó, desde la perspectiva del *embodiment* (Csordas 1994) la experiencia corporizada, que se pone de manifiesto en el hecho de “ser diablo” y “ser suri”, es el punto de partida para analizar la participación de los actores. Sin embargo, no ocurre lo mismo y es interesante destacar la diferencia, en la danza del torito y de los caballitos en la cual los danzantes portan monteras de cuero simulando las cabezas de estos animales sin encarnarlos auténticamente (Figura 7A-B). Es posible que la diferencia se deba al hecho de que esta danza es una herencia hispánica mientras que la danza del suri persiste en el imaginario de la comunidad desde tiempos pre-hispánicos pudiendo estar arraigada de un modo más auténtico.

Asimismo, se destaca el vínculo entre corporalidad, movimiento y relaciones de poder, que se pone en evidencia en hechos tales como la ubicación de los mojones de las distintas comparsas y en cierta medida el papel que cada persona desempeña como integrante de las mismas durante el Carnaval, con determinados movimientos y gestos. Por otro lado, en la danza de los cuartos, durante la cuarteada uno de los integrantes de cada par de danzantes obtiene el mejor cuarto que las familias de la zona aportan como señal de protagonismo en la fiesta y en la danza del torito y de los caballitos, cuando los segundos resisten al primero (Figuras 6 y 7A-B). Sin duda, este vínculo se manifiesta muy claramente en el Toreo de la vincha, durante el cual tiene lugar la competencia entre toreros quienes realizan movimientos que pueden considerarse rituales para sacarle la vincha de plata al toro y reciben premios de acuerdo con sus logros (Figura 7C). En todos estos casos está presente la organización y la participación de los actores sociales.

Con respecto a la corporalidad, las máscaras y los disfraces, en la celebración del Carnaval quienes portan las máscaras de diablo-*pujllay* asumen esta nueva identidad, es decir se produce una desestructuración de la propia imagen corporal y una nueva estructuración que implica la dualidad yo-otro, tal como se planteó en la Introducción (Figura 5). Es importante destacar que, a diferencia de lo que ocurre en el teatro en donde las máscaras se usan para representar un determinado personaje como se dijo en la Introducción, aquí el individuo con máscara y vestimenta de diablo, es diablo o *pujllay*, es decir se trata de máscaras rituales. El diablo que “encarna” en este tiempo ritual es alegre, hace reír a la gente y la divierte, pero únicamente durante este breve lapso, cuando todo está permitido porque se instaura un orden social diferente al habitual que representa el aspecto dionisíaco de la celebración. Luego, es indispensable que desencarne de los hombres y que ellos se lo permitan. Se trata de un rito claramente



definido en el tiempo, que comienza con el desentierro y finaliza en el entierro, cuando los diablos lloran porque la fiesta termina (Figura 4D-E); estos momentos son cruciales para instaurar distintos órdenes sociales, luego la vida ordinaria sigue su curso. Se entabla de este modo una especie de contrato que hace posible que el ciclo de la vida continúe, tanto a nivel individual como comunitario.

Es importante considerar muy especialmente como síntesis, por ser un elemento común a las dos festividades analizadas, la figura de la *Pachamama* con significado universal o al menos muy amplio. El ritual de la *Pachamama* o *corpachada* que se lleva a cabo en las comunidades andinas especialmente en el mes de agosto se realiza también para dar comienzo y concluir el tiempo de Carnaval y, al mismo tiempo, agradecer la cosecha, pedir protección para el ciclo que se inicia y permiso para disfrazarse de diablo tal como ocurre en algunos casos. De este modo, este ritual delimita órdenes sociales diferentes como se dijo en el párrafo anterior: un tiempo en el que todo está permitido y el orden original se revierte -“el mundo al revés”- y la vida ordinaria con su curso habitual que responde a ciertas normas de convivencia. Asimismo, al finalizar la festividad de la Virgen de la Asunción, la mayor parte de las familias de Casabindo realizan la *corpachada* en sus casas o campos para agradecer y pedir. Se trata por lo tanto de un ritual ampliamente difundido en el NOA que se realiza siguiendo los mismos pasos en todas las comunidades y en las distintas festividades. De este modo, otorga unidad y cohesión a toda celebración fuertemente ligada al ciclo anual y a la vida social-económica en el mundo andino.

En síntesis, es posible percibir la relación que se entabla entre ritual, materialidad y experiencia, factible de analizar desde la perspectiva que la fenomenología ofrece, es decir, volviendo a la experiencia real y primordial en la cual el objeto está presente y vivo (Merleau-Ponty 1993), como punto de partida para analizar una sociedad o grupo humano, en este caso, las comunidades en estudio del NOA. A partir de esta concepción, se tomó como base metodológica el paradigma del *embodiment* (Csordas 1994), en tanto campo metodológico indeterminado que se fue construyendo y definiendo a lo largo de este estudio a partir de las experiencias perceptuales, la presencia y el compromiso con el mundo al que se desea aproximarse.

También se puso en evidencia el hecho de que el ritual socializa a los *performers* en determinados modos somáticos de atención (Csordas 1994) que se construyen culturalmente a partir de la atención hacia el cuerpo, propio y de los otros, y sus movimientos. Esto último se expresa en los movimientos y danzas de los *samilantes* y en la danza y gestualidad del *pujllay*, entre otras cosas. Sin duda, durante estos rituales se intensifican las sensaciones y emociones de los protagonistas tal como plantea Citro (2009) modificando la materialidad corporal de los danzantes y esta nueva corporalidad constituye modos somáticos de atención construidos culturalmente, en este caso inmersos en los rituales, plenamente vigentes en las comunidades andinas.

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a los pobladores de Uquía, San Roque, Coctaca, Valiazo y Humahuaca por permitirme ser parte de la celebración del Carnaval y abrirme las puertas de sus casas. A Abraham por compartir sus vivencias acerca de “ser diablo” y la valiosa información que me brindó. A Miguel Vilca por enriquecerme con su charla acerca de las cuadrillas y de su madre: María Máxima Ramos, a las familias Osorio de Casabindo y Ramos de Hornaditas por compartir conmigo historias y vivencias en sus tierras. Por último, a la Lic. Gimena Conforti (INAPL), quien con mucha dedicación confeccionó el mapa del área y a los evaluadores cuyas sugerencias ayudaron a enriquecer el trabajo. Estas investigaciones



forman parte de mi Proyecto dentro de la Carrera del Investigador en el CONICET y se llevaron a cabo en parte con el Proyecto PIP Nº 11420100100047.

Figura 1. Andes centro-meridionales. Detalle de la Provincia de Jujuy señalando las localidades en donde se realizan los rituales analizados.

Figure 1. Central-Southern Andes. Detail of Jujuy Province indicating the localities where rituals are performed.





Figura 2. A-B. Desentierro del Carnaval en Uquía. Bajada de los diablos de la comparsa Los Alegres de Uquía desde su mojón en la cima del Cerro blanco.

Figure 2. A-B. The dig up of Carnival at Uquía. The descent of dance troupe (know as *comparsa*) *Los Alegres de Uquía* devils from his *mojón* on the top of *Cerro blanco*.





Figura 3. A-D. Desentierro del Carnaval en San Roque y Valiazo. A y C, bajada de los diablos desde su mojón hacia el mojón de la comparsa: A, San Roque (Corazones alegres de San Roque); C, Valiazo (Los Alegres de Valiazo); B y D, en el mojón de la comparsa: B, San Roque; D, Valiazo. E-F. Desentierro del Carnaval en Coctaca: encuentro de las dos comparsas del pueblo (Juventud Corazones Alegres de Coctaca y *Pujllay*).

Figure 3. A-D. The dig up of Carnival at San Roque and Valiazo. A and C, the descent of devils from the *mojón* of dance troupe (know as *comparsa*): A, San Roque (*Corazones alegres de San Roque*); C, Valiazo (*Los Alegres de Valiazo*); B and D, at the *mojón* of the dance troupe: B, San Roque; D, Valiazo. E-F. The dig up of Carnival at Coctaca: meeting of the two dance troupes (*Juventud Corazones Alegres de Coctaca* and *Pujllay*).





Figura 4. A. Mañana del entierro del Carnaval en Humahuaca, diablos pidiendo por las calles. B-F. Entierro en la comparsa La diablada: B-C, última invitación de la tarde, celebración y diálogos; D, marcha hacia el mojón de la comparsa; E, momentos anteriores al arribo al mojón; F, mojón con las ofrendas dejadas por los diablos.



Figure 4. A. Tomorrow Carnival burial at Humahuaca, devils asking along the town streets. B-F. Burial at *La diablada* dance troupe (know as *comparsa*): B-C, last evening invitation, celebration and dialogues; D, walking to the *mojón* of dance troupe; E, previous moments to arrive the *mojón*; F, *mojón* with devil offerings.



Figura 5. A-F. Máscaras y disfraces. A. Diablo y diablito el día del entierro del Carnaval, comparsa La diablada. B-F. Comparsa Los Alegres de Uquía: B, arreglo de plumas como parte de la máscara; C, disfraz con espejos y máscaras; D, detalle de la parte posterior de los disfraces con figura de serpiente; E-F, máscaras, gestos y movimientos.



Figure 5. A-F. Masks and costumes. A. Devil and little devil at Carnival burial, *La diablada* dance troupe (know as *comparsa*). B-F. *Los Alegres de Uquía* dance troupe: B feathers as part of mask; C, costume with mirrors and masks; D, detail of the costume back with serpent figure; E-F, masks, gestures and movements.



Figura 6. A-C. Festividad de la Virgen de la Asunción en Casabindo: A, danza del Suri en su comienzo; B-C, danza de los cuartos: B, filas de parejas danzando; C, cuarteada o separación de los cuartos.

Figure 6 A-C. Festivity of Virgen de la Asunción at Casabindo: A, *Suri* dance at its beginning; B-C, quartersdance: B, rows of couples dancing; C, quarter cracked or separation.





Figura 7. A-C. Festividad de la Virgen de la Asunción en Casabindo. A-B. Danza del torito y de los caballitos: A, caballitos por delante y torito por detrás saliendo de la iglesia; B, torito por delante y caballitos por detrás entrando a la iglesia. C. Toreo de la vincha.

Figure 7 A-C. Festivity of Virgen de la Asunción at Casabindo. A-B. Bull and horses dance: A, horses in front and bull behind, leaving the church; B, bull ahead and horses behind, entering the church. C. Bullfighting of the headband (*Toreo de la vincha*).





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baied, C. y J. Wheeler.** 1993. "Evolution of High Andean Puna ecosystems: Environment, Climate and culture change over the last 12000 years in Central Andes". *Mountain Research Development* 13: 145-156.
- Bartenieff, I y D. Lewis.** 1980. *Body Movement: Copying with the Environment*. Gordon and Breach, New York.
- Cabrera, A. L.** 1976. "Regiones Fitogeográficas Argentinas". En *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería*. Ed. 2, 2, fascículo 1, editado por W. F. Kugler, pp. 85. Editorial Acme, Buenos Aires.
- Citro, S.** 2009. "Ancianos: Los cuerpos del poder". En *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, editado por S. Citro, pp. 175 – 242. Biblos, Buenos Aires.
- Citro, S.** 2011. "La Antropología del Cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar". En *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, editado por S. Citro, pp. 17-58. Biblos, Buenos Aires.
- Colombres, A.** 2004. *Hacia una Teoría Transcultural del Arte*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Csordas, T.** 1994. "The body as representation and being-in-the-world". En *Embodiment and Experience*, editado por T. Csordas, pp. 1-24. Cambridge University Press, Cambridge.
- Csordas, T.** 1999. "The body's career in Anthropology". En *Anthropological Theory Today*, editado por H. Moore, pp. 172-205. Holilty Press, Cambridge.
- Csordas, T.** 2011. "Modos somáticos de atención". En *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, editado por S. Citro, pp. 83-104. Biblos, Buenos Aires.
- Costa, M. y G. Karasik.** 1996. "¿Supay o diablo? El Carnaval en la Quebrada de Humahuaca". En *Estudios sobre el Sincretismo en América Central y en los Andes*, editado por N. Ross Cumrine y B. Schmelz, pp. 275-304. Bonner Amerikanistische Studien/Holos, Bonn.
- Douglas, M.** 1975. *La Naturaleza de las Cosas*. Anagrama, Barcelona.
- Fernández, J.** 2014. "El Pujllay de Tarabuco y la política turística pública M. Ramos". En *Ciencias Sociales y Humanidades, Proceedings*, editado por M. Ramos, pp. 19 - 36. USFX, Sucre.
- Gentile, M.** 1988. "Evidencias e hipótesis sobre los atacamas en la puna de Jujuy y Quebrada de Humahuaca". *Journal de la Société des Américanistes* 74 (1): 88 – 103.
- Giobellina Brumana, F. y E. E. González.** 1981. "Mito Rito, Lévi-Strauss, Mary Douglas". *Revista Española de Antropología Americana* 11: 245 - 257.
- González Eliçabe, X.** 2010. *Arte Plumario en Argentina*. Datatextil, La Rioja.

Rodríguez, M. 2017. Danzas, movimientos y máscaras rituales en el noroeste argentino (Andes centro-meridionales). *Revista Chilena de Antropología* 35: 1-26
doi: 10.5354/0719-1472.2017.46128



Hilgert, N. 2004. "Las plantas en las festividades religiosas de la selva andina argentina". *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin* 68: 37-49.

Hopkins, C. 2008. *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Husserl, E. 2005. *Meditaciones Cartesianas*. Fondo de Cultura Económica, México DF.

Laban, R. 1960. *The Mastery of Movement* (2ª. Ed.). Macdonald y Evans, Londres.

Laban, R. 1987. *El Dominio del Movimiento*. Editorial Fundamentos, Madrid.

Malinowski, B. K. 1994. *Magia, Ciencia y Religión*. Editorial Ariel, Buenos Aires.

Martínez, R. 2009. "La música y el Tata Pujllay: Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia)". En *Diablos tentadores y pinkillus embrigados... en la fiesta de Anata / Phujllay. Estudios de Antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*, Tomo I, editado por A. Gérard, pp. 143 – 181. Plural Editores, La Paz.

Matoso, E. 2001. *El Cuerpo Territorio de la Imagen*. Letra Viva, Buenos Aires.

Matoso, E. 2008. *El Cuerpo Territorio Escénico*. Letra Viva, Buenos Aires.

Mennelli, Y. 2010. "Carnavales de cuadrilla en Humahuaca: características principales y dilemas actuales". En *Carnavales, Fiestas y Ferias. En el Mundo Andino de la Argentina*, editado por E. Cruz, pp. 75-109. Purmamarca Ediciones, Salta.

Merleau-Ponty, M. 1993. "La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad". En *Fenomenología de la Percepción*, editado por M. Merleau-Ponty, pp. 115-164. Planeta Agostini, Buenos Aires.

Platt, T. 2010. "Desde la perspectiva de la isla. Guerra y transformación en un archipiélago vertical andino: Macha (norte de Potosí, Bolivia)". *Chungará Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 297-324.

Quiroga, A. 1977. *La Cruz en América. Estudios Antropológicos y Religiosos*. Castañeda. Buenos Aires.

Rodríguez, M. F. y Z. E. Rúgolo de Agrasar. 2015. "La confección de sikus en el Noroeste Argentino, área centro-sur andina: análisis de la materia prima utilizada". *Etnobiológica* 13 (3): 54-67.

Troll, C. 1958. "Las culturas superiores andinas y el medio geográfico". *Revista del Instituto de Geografía (Lima)* 5: 3-55.

Recibido: 20 Mar 2015

Revisado: 28 Abr 2015

Aceptado: 14 Jul 2016