

Comparsas de indios y salteñidad: lectura de un proceso local

Comparsas de índios e salteñidad: lendo de um processo local

The indigenous comparsas and salteñidad:
interpreting local processes

Artículo | Artigo | Article

Fecha de recepción
Data de recepção
Reception date
15 de enero de 2018

Fecha de modificación
Data de modificação
Modification date
4 de febrero de 2018

Fecha de aceptación
Data de aceitação
Date of acceptance
15 de abril de 2018

Roberto Ezequiel Farfán
Universidad Nacional de Salta
Salta / Argentina
rezequiefarfán@gmail.com

Resumen

Este trabajo se orienta a realizar una lectura crítica de un proceso local, para estudiar los modos por los que “la comparsa de indios” – una expresión del carnaval – es construida como representación de la cultura de Salta – una provincia del noroeste de Argentina – ingresando, consecuentemente, al imaginario de la salteñidad. Los objetivos principales que guían al trabajo son: evidenciar los mecanismos constitutivos y las modalizaciones que operan al momento de su actualización, a la vez que visibilizar las operaciones ideológicas que le dan forma. Para ello se realizará un análisis discursivo de algunos documentos producidos en el ámbito del folklore y del turismo, así como de testimonios de algunas comparsas de la ciudad de Salta recolectados a partir de un trabajo de campo. El marco conceptual que problematiza el análisis se desprende desde una perspectiva socio-semiótica, que entiende a la representación como una construcción social de sentido, crucial en los procesos de identificación y diferenciación y en la definición de territorialidad.

Palabras claves: comparsas de indios; salteñidad; tradición; proceso de folklorización; imagen identitaria de Salta.

Resumo

O artigo orienta-se a realizar uma leitura crítica de um processo local, para estudar os modos pelos quais a comparsa de “índios” – uma expressão do carnaval – é construída como representação da cultura de Salta – uma província do noroeste argentino –, introduzindo-se, consecuentemente, ao imaginário da salteñidad. Os objetivos deste trabalho são: evidenciar os mecanismos constitutivos e as moda-

Referencia para citar este artículo: Farfán, R.E. (2018). Comparsas de indios y salteñidad: lectura de un proceso local. *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, 6 (2), 21-39.

lizações que operam no momento da sua atualização e, ao mesmo tempo, visibilizar as operações ideológicas que lhe dão forma. Para isso, será feita uma análise discursiva de alguns documentos produzidos no campo do folclore e do turismo, bem como de testemunhos de algumas comparsas da cidade de Salta coletadas no trabalho de campo. O marco conceitual que problematiza a análise deriva-se de uma perspectiva sócio semiótica, que entende a representação como construção social do sentido, crucial nos processos de identificação e diferenciação, e na definição de territorialidade.

Palavras-chave: comparsas de índios; carnaval de Salta; processo de folclorização; tradição; imagem indenitária de Salta.

Abstract

This paper aims to understand, through an interpretation of local processes of cultural signification, the ways in which the indigenous comparsa –a carnival expressuin– is constructed as a representation of the culture of Salta –a province of the Northwest of Argentina–, entering the imaginary of salteñidad. The main objectives are to demonstrate the constitutive mechanisms and modalizations that operate at the time of their actualization, and to visualize the ideological operations that shape it. In order to achieve that, this research will make use of discursive analysis of some documents produced in the sphere of folklore and tourism, as well as testimonies of some comparsas from the Salta city. The conceptual framework that problematizes the analysis emerges from a sociosemiotic discursive perspective, which understands representation as a social construction of meaning, crucial in the processes of identification and differentiation and in the definition of territoriality.

Keywords: indigenous comparsas; salteñidad; tradition; folklorization process; Salta identity image.

INTRODUCCIÓN

Con esta mi tonadita,
voy a empezar a cantar.
Danzan los gorros,
bailan los changos.
Se siente Salta
en el carnaval
COMPARSA HUAYRA

Consideramos pertinente comenzar este recorrido con la noción de comparsa de “indios” en este lugar específico del Noroeste de la Argentina (NOA), en particular la proporcionada por el poeta y comparsero Jesús Ramón Vera, para quien la comparsa en Salta es “el quehacer de esas instituciones periféricas, artesanas, cantoras, danzarinas y comunitarias [...] es uno o más barrios que se unen

comunitariamente para desempolvar el ancestro de nuestros tatarebuelos, el indio" (1995: 2-3). Dichas formaciones de "indios" atraviesan la constitución histórica del carnaval urbano en Salta desde comienzos del siglo XX, y quizá más allá en el tiempo también¹. De hecho, muchas generaciones las han visto desfilar por las calles nocturnas de la ciudad con sus atavíos de plumas, desplegar la danza ritual con el retumbar del cuero gastado de sus cajas y han oído cantar sus vidalas en el desgarrado de una voz comunitaria. Surgieron en espacios alejados de la ciudad, pero con el transcurrir del tiempo se instalaron en los márgenes urbanos y allí se perpetuaron desde entonces como una manifestación expresiva del carnaval perteneciente a los sectores periféricos y más desprotegidos de la sociedad (Cáseres, 1995, 2008, 2011; Pérez Bugallo, 1988, 1992; Vera, 1995). La historia de la comparsa de "indios" en el carnaval salteño evidencia un trayecto forjado por claros oscuros permanentes, cristaliza momentos contrapuestos de rechazo y aceptación, de alteridad e identidad, de exclusión e ingreso al imaginario de la cultura salteña, conforme a determinaciones producidas en procesos locales de significación a lo largo de más de un siglo.

¹ Es el historiador M. Á. Cáseres (2011) quien da cuenta fragmentariamente de la primera formación de "indios" en la historia del carnaval de Salta, allá en el lejano 1907 con la comparsa llamada "Los indios Pampeanos", siguiéndole otra formada en el "interior" de la provincia, en Campo Santo, en 1925, la cual adoptó por nombre "Los Pielas Rojas" (cfr. Pérez Bugallo, 1992). Sin embargo, la comparsa "Los indios Chamorros" de Rosario de la Frontera, fundada en 1902, es considerada, según los registros existentes, la más antigua de la Provincia de Salta (ver blog del historiador y poeta rosarino Carlos Jesús Maita: carlosjesusmaita.blogspot.com).

² N. García Canclini sostiene: "Se puede afirmar que la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (2004: 34).

³ "Esta variable consolida un campo de representaciones que amalgama la imagen de Salta como un espacio de fuerte raigambre colonial y de preservación de la fe, centro de peregrinación y de cultos utilizados en nuestros días en la oferta de la industria turística al mercado global. En amalgama con ella, la identificación de la 'salteñidad' con la figura de lo 'gauchó' y la generación de nuevas representaciones que reponen un pasado arqueológico inexistente hasta fines del siglo XX" (Mata y Palermo, 2011: 202)



(Fig. 1. Cajeros y cajeras de la Comparsa Huayra, Salta capital.)

El trabajo arqueológico de lectura de procesos locales de significación de la cultura² se orienta en estas páginas a efectuar la reconstrucción de los modos por los que la comparsa de "indios" es significada como representación cristalizada de la cultura salteña e ingresa, consecuentemente, al imaginario de la salteñidad³; es decir, busca dar cuenta de algunos procesos constitutivos de la representación intentando discernir los atributos que permiten que algo tome el lugar de lo representable, a la vez que evidenciar las modalizaciones que operan en el momento de su actualización y reacentuación. Esta indagación se focaliza desde una perspectiva sociosemiótica discursiva (Angenot, 2010; Verón, 1993), que entiende que la representación es una construcción social de sentido producto de una selección y síntesis donde intervienen la gramática de producción y de reconocimiento (Verón, 1993). Desde esta perspectiva analítica, una representación

funciona como un articulador entre prácticas y discursos, una especie de mecanismos traductor en tanto posee facilidad para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica (Cebrelli y Arancibia, 2005: 94). Por eso, el análisis discursivo aquí propuesto requiere de una mirada transversal que opere en la articulación de la actualidad y la historia, siendo capaz de construir una genealogía con el objetivo de hacer visibles los mecanismos constructivos y las operaciones ideológicas.

Dicha búsqueda, por lo tanto, tiene aquí la expectativa de concretarse por la lectura crítica de un proceso local de producción, apropiación y resignificación de sistemas de sentidos por el que se formalizan las matrices interpretativas y valorativas que configuran a la comparsa de "indios" como un significante de "la cultura" local relacionada al carnaval, y que encuentran su modelación en determinadas producciones textuales y discursivas. Detener el análisis en este proceso será imprescindible para poner en diálogo, en contacto o superposición, las conceptualizaciones de los diversos actores que intervienen en su construcción y las de aquellos que hacen cuerpo dicha representación, es decir, revelar la producción de determinados efectos de sentidos desde las tramas de la interdiscursividad. Con ello procuramos poner en evidencia la singularidad de un discurso social, en donde sea posible leer sistemas genéricos, repertorios tópicos, formas de encadenamiento de enunciados que en una sociedad organizan lo decible –lo narrable y opinable– y determina, con sistematicidad, lo aceptable discursivo de una época y para un espacio social (Angenot, 2010). Esto es, distinguir una formación discursiva (Foucault, 1970) legítimamente determinada, aceptada y vigente en el tiempo, que regula en un área social y geográfica local lo que se puede decir en relación a la significación del entorno. De alguna manera, la principal relevancia del estudio radica en contribuir a la visibilización de las formas en que se construye la imagen identitaria de Salta o salteñidad, como lo han venido realizando múltiples indagaciones al respecto desde el análisis de diferentes materialidades discursivas (Álvarez Leguizamón, 2010; Arancibia, 2009; Flores Klarik, 2001; López, 2014; Mata y Palermo, 2011; Moyano, 2011; Palermo, 2002; entre otros/as).

Nuestro interés por las representaciones sociales, tal como las entendemos aquí, son determinantes al momento de intervenir en los procesos de diferenciación social, de adscripción identitaria y a un sistema de valores y modelos de mundo de carácter cultural e histórico (Cebrelli y Arancibia, 2005). Con identidad aludimos a procesos de identificación y diferenciación, generadores de determinados "efectos de fronteras", los cuales se construyen dentro de discursos producidos en ámbitos históricos e institucionales específicos (Hall, 2003). En este sentido, las representaciones sociales y las formas de construcción de las identidades transversalizan la territorialidad, entendida como experiencia particular, histórica y culturalmente definida del territorio, por cuanto responden parcialmente a los interrogantes: quién soy, dónde estoy, a qué nosotros pertenezco, dónde me localizo y qué lugar ocupo y qué historias me entran con él (Arancibia, 2012; Segato, 2007).

Habida cuenta del abordaje propuesto, recurriremos metodológicamente al análisis discursivo, en principio, de algunos documentos producidos en el ámbito del folklore y del turismo, con la finalidad de acercarnos a las operatorias utilizadas allí para configurar la representación de una identidad localizada desde voces autorizadas⁴, teniendo presente los enclaves socio-histórico y político que los engendra. En segunda instancia, analizaremos testimonios de algunas comparsas de la ciudad de Salta –Huayra de Barrio 20 de Febrero, Los Siancas de Villa Cristina, Sangre de Teuco de Villa San Antonio y Los Toyka de Villa Lavalle– recolectados a partir de un trabajo de campo realizado durante 2014-2016. Con ello buscaremos dar cuenta de los modos en que se reproducen o reactualizan las significaciones y conceptualizaciones como emblema identificador considerado propio de un territorio local, anteriormente configuradas, en el contexto del carnaval urbano.

FOLKLORIZACIÓN DE LA COMPARSA DE "INDIOS": UN CAMINO HACIA EL SENTIDO DE "TRADICIÓN"

Disfrazados, como antes sus mayores y provistos de las mismas cajas, forman ruedas de doble hilera y dirigidos, también por un minúsculo "cacique", brincan y bailan cantando. Sus cantos son siempre vidalas, hondas y sentidas, con los textos por lo general muy deturpados, pero con su música tradicional.

ISABEL ARETZ (1945)

En esta primera entrada intentaremos dar cuenta de los modos en que la comparsa de "indios" es asumida por el discurso del Folklore⁵ como tradición del Noroeste argentino (NOA) hacia la mitad del siglo XX, dentro del contexto de refundación de la nación. En este sentido, la tarea empleada por la disciplina del Folklore entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fue necesaria para concretar el proyecto nacionalista formulado por las élites tradicionalistas de la época, el cual buscaba anclarse en nuevos valores, símbolos y elementos que aportaran a la cohesión e identificación colectiva. Había pues en esa intencionalidad una imperiosa labor por conformar una "comunidad imaginada" (Anderson, 2002) afín a un pasado presuntamente "amenazado" y "corrompido" por las transformaciones culturales provocadas a raíz del incesante empuje inmigratorio europeo y la modernidad tardía. Por ello, el trabajo de los folklorólogos en esta época floreciente de su disciplina consistió en registrar, promover, preservar y difundir las "tradiciones" del pueblo (folk), particularmente del "interior" del país, espacio donde prevalecía, según su criterio, las raíces auténticas de lo nacional y resguardaba aún el pasado vivo. Pues, como señala M. Blache (1992), en la etapa de consolidación de la Argentina la toma de conciencia de los valores que subyacen al folklore estuvo estrechamente vinculada con un emergente movimiento nacionalista y sus variedades afines como el tradicionalismo, el criollismo, el nativismo o el costumbrismo (cfr. Blache, 1992; Blache y Dupey, 2007 y Chamosa, 2012).

De acuerdo con la mirada folklórica de A. R. Cortazar (1959), la "tradición" no supone más que la transmisión de saberes de los miembros

⁴ P. Bourdieu (1985) refiere con "voz autorizada" a la palabra de personas o agentes que se encuentran investidas de poder, habilitados para hablar y producir una particular clase de discurso que, por lo mismo, posee una cierta eficacia performativa.

⁵ En este trabajo referiremos con "folklore" (con minúscula) al hecho en sí: el saber del pueblo, en tanto que con "Folklore" (con mayúscula) a la disciplina científica: lo que se sabe acerca del pueblo mediante procedimientos de investigación (Cortazar, 1959).

de una generación a otra a través de métodos orales y de manera sucesiva e indefinida; sin embargo –continúa diciéndonos– no es solo “venerable vejez” ni arraigo a través del tiempo en tanto herencia social, sino que se requiere de un juicio colectivo de valor, la deseabilidad de su vigencia basada en la aceptación. Ahora bien, no toda tradición reviste el valor de ser folklóre –aclara Cortazar–, ya que esta valoración y catalogación suponen una consideración externa, la de sus estudiosos, y depende de cierta coherencia o “compatibilidad” respecto al paradigma de nación mestiza imaginada previamente desde el centro del país bajo una propuesta de homogeneidad cultural (Moyano, 2011). Por esta razón es que R. Williams habla de “tradición selectiva” para referir a “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente prefigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams: 2000: 137). Es selectiva porque ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados, mientras que otros terminan siendo rechazados y excluidos de acuerdo a un orden socio-cultural dominante. Por tal motivo, problematizaremos esta instancia a partir de los “procesos de folklorización” (Cortazar, 1949 y 1959), por el cual un fenómeno social es considerado “folklórico”. Para que ello suceda los fenómenos deben “ser populares (propio de la cultura tradicional del ‘folk’), colectivizados (socialmente vigentes en la sociedad), empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales (geográficamente localizados) y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados” (Cortazar, 1959: 22).

De acuerdo a lo expuesto en el párrafo anterior y sabiendo que “folklóre” o “fenómeno folklórico” se traduce etimológicamente como el saber tradicional del pueblo (Cortazar, 1949; 1959), resulta crucial prestarle atención a la noción de “pueblo” (folk) que maneja esta disciplina para “seleccionar” determinadas prácticas e incorporarlas al repertorio cultural de lo nacional; disparador de controversias remitidas a las concepciones sobre qué y quiénes ingresan en su definición, pero también a los márgenes que se construyen alrededor suyo y que por ende dejan de cobrar interés para los señalamientos de una identidad regida en los límites de la nación. Así, el “pueblo” es para Cortazar, un sector dentro del conjunto de la sociedad contemporánea, reconocible por su posición relativamente “inferior”, cuya vida se encuentra influenciada por el ambiente natural y el aislamiento geográfico, alejada de los centros urbanos y de cualquier artificio foráneo. En este sentido, los indígenas no pertenecen a los sectores populares, y por lo tanto carecen de un tratamiento folklórico; por el contrario, de acuerdo con el orden social profesado por la disciplina, suponen un grupo “primitivo” estudiado por la etnografía (Vega, 1944).

En el marco de una investigación sobre la “música tradicional” de Tucumán, encomendada por la Universidad Nacional de dicha provincia en los años ‘40⁶, la musicóloga Isabel Aretz realiza la primera contribución folklórica sobre las comparsas de “indios”, la cual fue publicada en 1945 por el diario La Nación. En ese artículo escueto pero esclarecedor resalta el canto de la vidala⁷ ejecutado por estas formaciones de “indios” y transmitidas oralmente, las cuales no solo se organizan en los ingenios azucareros del interior de Tucumán

⁶ De esta manera cuenta el inicio de aquella experiencia: “Corría el año de 1941 cuando la Universidad Nacional de Tucumán, bajo el rectorado del Dr. Alberto Rougés y con la sugerencia del Dr. Ernesto E. Padilla, me encomendó la recopilación de la música tradicional de la provincia, como complemento del fabuloso ‘rescate poético’ realizado por el maestro Juan Alfonso Carrizo. Se trataba nada menos que de recorrer la provincia y de grabar y estudiar la música que daba marco a la tradición poética de Tucumán. Para mí era la ‘apertura autónoma’ a la recopilación y la realización de un trabajo personal sobre el folklóre musical de la provincia, con los mejores auspicios, puesto que el objetivo era publicar una obra; el cual se cumplió cabalmente a fines del año 1946” (Aretz, 1997: 13).

⁷ Leda Valladares (2000) consigna que la *vidala*, al igual que la baguala y la tonada, es un canto de origen indígena perteneciente a un sistema musical andino. Técnicamente, “Los sistemas musicales que originan las vidalas son varios: escalas bimodales, tetrafónicas y escalas híbridas. De allí la enorme variedad de sus melodías, armonías y ritmos” (*op. cit.*: 19). Suelen ser cantadas a dos voces o solo con caja (“tambor de origen preincaico”), guitarra o violín, otras veces al unísono en *comparsas carnavalescas*, acompañadas por bombos, cajas, silbatos y sonajeros, demostrando que: “Las vidalas son penas, lamentos de amor, el ‘mal pago’ de los sentimientos, ceremonia de las raíces trémulas [...] cantos llorados que braman y gimen en los Valles Calchaquíes” (*Ibidem.*)

⁸ El arqueólogo Adán Quiroga fue uno de los primeros en desandar una investigación sobre las prácticas del carnaval en esta región, bajo la forma que adquiriría en esta zona el *Pucllay*, una “divinidad de formas humanas”. Constata en él una “creación” inveterada del indio calchaquí, personificado como el “héroe del carnaval”, seguido en este tiempo en forma de “procesión” por cantores y cantoras de vidalal que, en la euforia de la fiesta y la alegría, bebían yuros de chicha y aloja. Por lo tanto, es el *Pucllay* la encarnación del juego, de la alegría, de la fiesta y la embriaguez. A. Quiroga afirma que el carnaval calchaquí se sustancia en intimidad con del tiempo de la cosecha; en ella los “actuales calchaquíes” –como dijese J. Ambrosetti– “se reúnen en grupos, más o menos numerosos de hombres y mujeres, muchos de ellos provistos de cajas o tamboriles, y precedidos por banderas de cualquier color se dirigen de casa en casa a cantar lo que ellos llaman el carnaval, especie de vidalita” (1917: 190). Las vidalal también darán vida a los “topamientos de comadres” documentados por Cortazar en los valles, o las que musicalizan el recorrido a galope en las inmediaciones del pueblo, que se convierten a veces en carreras. De allí surgen las “pechadas” como forma de duelos o competencias entre jinetes. En ocasiones –dice Cortazar– el escenario de estas corridas eran en cercanía de las carpas. En estos recintos, observa, se forman parejas para iniciar una zamba, reluciendo pañuelos al compás de guitarras y acordeones, o chacareras. Cuando la fiesta termina, se torna necesario “sepultar” al *Pucllay* –sería la forma que adquiere el “entierro” del carnaval – “a fin de que este reviva vigoroso al año siguiente” (Quiroga, 1897), pues, el “entierro del carnaval es el acto en cuya virtud se proclama la firme fe en su indudable y necesaria resurrección” (Cortazar, 1949).

durante el tiempo del carnaval, reconoce que también las comparsas son expresiones típicas de las poblaciones del noroeste argentino. Con lo cual, este aporte de I. Aretz tiene relevancia en el marco de las concepciones de las tradiciones del carnaval realizadas por los estudios folklóricos de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, periodo donde se habían delineó al carnaval en el noroeste argentino –específicamente el territorio de los Valles Calchaquíes– como un “fenómeno folklórico” genuino (cfr. Quiroga, 1897; Ambrosetti, 1917; Cortazar, 1949)⁸. El lapso temporal no es menor, pues durante este período se institucionaliza en nuestro país la disciplina del Folklore (Blache y Dupey, 2007). De acuerdo con la cronología de los estudios folklóricos propuesta por M. Blache (1986), podemos afirmar que este periodo de folklorización del carnaval noroestico coincide con la primera y segunda etapa del Folklore argentino (1888 a 1942 y 1943-1959 respectivamente), cuando la tarea se realizaba de forma promisorio debido al favorable clima social y político, dentro de una ambiente de políticas nacionalistas y creación de institutos referidos al estudio folklórico, resignificados con especial énfasis durante el gobierno peronista. Según O. Chamosa (2012), con la edición de A. Cortazar y su *Carnaval en el folklore Calchaquí*, a mediados del siglo XX, el Noroeste se consolida como el lugar donde las tradiciones nacionales permanecen vivas y donde reside el verdadero “espíritu de la argentinidad”, siendo el carnaval un pilar fundamental en la construcción de la cultura en este espacio regional.

Dejando de lado los intereses que habrían estado en juego, la instancia de folklorización del carnaval visibiliza aspectos sustanciales en la construcción de las tradiciones de mestizos o criollos campesinos en el NOA, conformando consecuentemente una identidad cultural propia de la región. Por lo tanto, la comparsa de “indios” es considerada por el discurso folklórico como formaciones de “muchachos criollos”, quienes se “disfrazan de indios” durante el tiempo del carnaval. En este aspecto, dicha manifestación festiva, ejecutada por el canto, el baile y el disfraz, fue vista por la narrativa folklórica como un “juego” a ser “indios”, estar en el lugar del “indio” sin serlo, marcando claramente las distancias y distinciones que existen entre el pueblo mestizo y los indígenas, estos últimos excluidos de la cultura nacional. Desde esta perspectiva, el “indio” de la comparsa ha pasado a ser solo una imagen representacional, una vestidura, un disfraz que recubre el cuerpo del mestizo durante el tiempo-espacio del carnaval. De manera que la prenda que solía caracterizarlo, según sus anotaciones, consistía en una “diadema de plumas” y lanzas de maderas como su mayor característica. Sin embargo, las comparsas no solo se encuentran formadas por “indios” sino que pueden hacerse presentes otros personajes, muchos de ellos encontrados en otras ceremonias pagano-cristianas del Altiplano como lo es el “rey”, el “brujo” o el “sulka”. A su vez, reconoce en las vidalal cantadas con caja por estos “seudo indios” –así define Aretz a los comparseros– en sus caminatas por el poblado cierta coherencia con las manifestaciones festivas del carnaval noroestico, re-significando con ellas el legado indígena (de un pasado indígena) de este espacio regional que ya se venían proponiendo a principios del siglo XX en los estudios folklóricos so-

bre el carnaval rural de mestizos. Al respecto, el discurso folklórico revela que el carnaval en el noroeste argentino es un fenómeno colectivizado de supervivencias y transculturaciones; muchos de esos bienes son de procedencia autóctona de antiguas culturas americanas, como la vidala, la chicha o la aloja, funcionalmente adaptadas a necesidades y aspectos muy diversos a los que les dieron origen (Cortazar, 1949). Con ello referimos que las comparsas ingresan a la tradición folklórica por suponer una supervivencia indígena.

De acuerdo a su mirada folklorizante, I. Aretz esboza una aproximación especulativa sobre el origen de esta práctica en los carnavales del noroeste argentino. Si bien reconoce que carece de datos históricos sobre su antigüedad, su hipótesis de lectura plantea que las comparsas de "indios" actuales remiten a viejas memorias festivas que se remontan a tiempos muy lejanos de similares formaciones y festejos de "indios" que cantaban y danzaban más allá de las fronteras territoriales del Estado-Nación: en Bolivia y, abriendo las distancias, en Perú. Esta lectura hilvana las conexiones entre el pasado y el presente, suturándolo en una memoria cultural que, continuada y transformada a la vez con el pasar del tiempo, se vuelve una forma tradicional de festejar el carnaval en esta región noroeste. De este modo, sostiene que más que un "remedo" debe ser la "consecuencia" de prácticas primigenias desarrolladas por formaciones de "indios legítimos" o de "indios y mestizos". La lectura que aquí hacemos es que en esa linealidad del progreso de la historia, las comparsas antiguamente supieron estar conformadas por indígenas, pero conforme al paso del tiempo hizo que empezara a constituirse en los sectores populares, en los mestizos, y por tal motivo comenzara a acaparar el interés folklórico en esta región noroeste. A raíz de eso, la mirada folklórica de Aretz deja vislumbrar los procesos de apropiaciones y resignificaciones de las actuales comparsas de "indios" respecto a sus antecesores primigenios, pero unidas a las actuales por un lazo de "tradición" y no de imitación. He aquí un eje de continuidad que escapa de posibles "proyecciones folklóricas" o "trasplantes" (Cortazar, 1959), concibiéndose más bien como "fenómeno folklórico" surgido del pueblo, de los sectores bajos –o "inferiores"– de la sociedad, donde dicha práctica encuentra su "supervivencia". De allí resuelve su tradicionalidad conforme al paso del tiempo y delimita como costumbre popular "formar comparsas" por parte de zafreros criollos y otras poblaciones del NOA. Tal fundación de la tradición deja en claro que el Folklore, como espacio intelectual, ha motorizado la búsqueda incesante de la identidad cultural esencializada de los diferentes espacios regionales de la Argentina a través de la recolección, clasificación y descripción de prácticas consideradas "costumbres" de la "cultura mestiza" en-clave de nacionalismo-, aún cuando, en el caso de algunas comparsas formadas en Salta, aceptaran en sus filas a "auténticos" indígenas de la región chaqueña (Pérez Bugallo, 1992).

Con el transcurrir del tiempo las comparsas de "indios" en Salta fueron encontrando "supervivencia" –en término del discurso folklórico– cada vez más creciente en la vida de los sectores populares de la periferia de la ciudad, porque: "Todas se han originado en los suburbios [...] se nutrían con individuos de cuya extracción social estaba

⁹ De acuerdo con datos intercensales, durante el período 1947-1991, la población de la ciudad de Salta fue incrementando en más de un 40%, con lo cual pasó a alojar el 26% de la población de la provincia en 1947 al 42% en 1991. De allí que la expansión territorial urbana y la conformación de barrios se dio de forma paulatina y contrastiva, así el proceso de urbanización se produjo en las décadas 50-70 a través de loteo de fincas adyacentes al ejido urbano, en los años 60 a través de políticas públicas de viviendas, y entre los 60-80 surgieron las villas de emergencias y los asentamientos por la ocupación de tierras fiscales o privadas por parte de pobladores de bajo recursos (Sbrocco, 1999: 185-188).

¹⁰ El historiador M. Á. Cáseres (2011) realiza un listado por año de las comparsas que participaron en los corsos de Salta y el barrio al que representaba, haciendo evidente el incremento paulatino de las mismas durante el siglo XX, sobre todo a partir de los década del 50.

¹¹ Cáseres, deja en claro que el término comparsa, "durante gran parte del siglo XIX, se lo utilizó para identificar a lo que actualmente denominamos 'murgas'. A partir de 1949, al dedicarse la creación de la categoría 'comparsas', adquirió la significación y utilización actual [...] el verdadero sentido de la palabra que se le otorga en Salta, lo que hoy se denomina comparsa salteña" (2008: 18 y 96).

¹² "Es una manifestación del festejo del carnaval, no la única. Es una celebración de carácter urbano que se caracteriza por tener un circuito de desfile por el cual transitan comparsas, carruajes, carrozas, disfraces individuales y cuanta persona desee participar de la convocatoria" (Cáseres, 2008: 16).

marcada por los escasos recursos económicos de que disponía su grupo familiar" (Pérez Bugallo, 1988: 123). En este sentido, el crecimiento demográfico de la ciudad de Salta hacia las áreas periféricas durante la segunda mitad del siglo XX –muchos de ellos llegados de los Valles Calchaquís y del Norte de la provincia por el afán del progreso⁹– contribuyó a que las comparsas de "indios" crecieran en número y en la cantidad de integrantes contenidos en cada una de ellas¹⁰. Definitivamente, esta práctica de la cultura popular fue encontrando cada vez mayor arraigo en los sectores bajos y medios de la sociedad al pasar las generaciones, obtenido un relevado protagonismo en el carnaval de Salta.

LA COMPARSA DE "INDIOS": TRADICIÓN DE LA CULTURA SALTEÑA. UN PROCESO LOCAL

Leemos que la configuración y consolidación folklórica del carnaval regional en la primera mitad del siglo XX –en el contexto de políticas favorables a la promoción y difusión de la cultura nacional de carácter popular– y particularmente la "selección" de la comparsa como una tradición –de origen incierto– extendida por todo el Noroeste, ha instaurado un ambiente de significaciones propicio para que tuviera cierta repercusión –o consonancia– ideológica en la creación de la categoría "comparsas de indios" en el carnaval urbano de Salta hacia mediados del siglo XX¹¹, puesto que en este período concreto y en este lugar en especial, se evidencian ciertas conexiones entre operatorias discursivas y de significación que efectúan la construcción de lo folklórico localizado, atravesado por los requerimientos de un nacionalismo popular. De allí que se institucionaliza como una práctica tradicional del carnaval, poseedora de cierta "autenticidad" en relación a su danza, canto y vestimenta, particularidad que las hacía diferenciar del resto de grupos carnavalescos que acostumbraban a desfilar en el circuito del corso¹². A esta instancia es posible entenderla como una política de visibilidad de la cultura del pueblo, por la que dota de entidad a la comparsa de "indios" de expresión típica del carnaval local, aún cuando esta ya venía siendo partícipe de la vida festiva en tiempos pretéritos. A partir de ese momento el Estado provincial lleva a cabo un proceso de apropiación y uso de la tradición por la que la comparsa ingresa a conformar el imaginario de la salteñidad, destacándose de entre el resto de las provincias noroesteñas –Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero y La Rioja– donde era y es posible encontrar aun similares formaciones de "indios" transitando a pie por los pequeños poblados, cantando y danzando al ritmo de vidalvas. A continuación veremos el inicio clave del proceso por el que la comparsa de "indios" comenzó a significar una particularidad de la cultura salteña dentro de lo regional.

En la segunda mitad del siglo XX, y particularmente durante el peronismo, el turismo se consolida como una apuesta del Estado nacional al desarrollo de las economías locales y a la política integracionista en el marco de un amplio proyecto de modernización, y Salta no fue ajena a ello, pues logra constituirse como una zona relevante de atrac-

ción turística (Flores Klarik, 2010). De modo que la implementación de los feriados de carnavales impulsados en 1956 por el Decreto Ley N° 2446/ Ley N° 14667, como parte de las políticas sociales del gobierno peronista, fue ideada estratégicamente para contribuir al crecimiento de la economía a través del turismo, al mismo tiempo que resignificó a estas “festividades [...] consagradas por las tradiciones y las costumbres del pueblo” como manifestaciones del folklore criollo, haciendo del Estado su defensor paternalista y el difusor de una unidad colectiva que terminara fortaleciendo el proceso nacionalista de este tiempo. Guiados por el binomio turismo/identidad nacional que imprime la lógica del poder estatal en la reivindicación del carnaval, sostenemos que Salta debió requerir de una práctica representativa el carnaval local, lo suficientemente atractiva para fortalecer su destino turístico en este tiempo de regocijo popular, a la vez que construir en paralelo desde allí una identificación que fuese correspondiente con la unidad nacional deseada, acorde además a la diferencia cultural configurada para el noroeste. Es por ello que a partir de las décadas del 60-70 la comparsa de “indios” ingresa al imaginario de la salteñidad por la práctica del turismo, y desde allí se erigió como representación de Salta y del carnaval salteño. Operativamente, la Dirección de Turismo de la provincia agenció la tarea de promoción del carnaval en diferentes espacios tanto fuera como dentro de la provincia. Así anoticiaba en primera plana un diario local en 1968:

La comparsa Los Indios Chamorros, de Rosario de la Frontera, ganó anoche el concurso de la Dirección de Turismo para viajar a Mar del Plata en representación de Salta. En segundo lugar, Los Cumbranos de Metán, que también viajarán a la ciudad balnearia junto con veinte personas más de las comparsas Los Huincas y Los Toikas. El jurado premió la vestimenta, los bailes y la autenticidad de cada representación (El Tribuno, 1968: 1).

Por otra parte, en la década del 70 la Dirección de Turismo de la provincia implementó en la ciudad los “corsos de invierno”, como una política cuya finalidad fue promover el carnaval a los turistas que llegaban en la etapa invernal. Dichas promociones permanecen actuales, se llevan a cabo in situ en circuitos de consumo público alrededor de la Plaza 9 de Julio, allí donde la danza, los cuerpos y las estéticas festivas mercantilizadas de las comparsas son funcionales a un espectáculo descontextualizado del tiempo y del espacio del ritual carnavalesco; con todo lo que ello significa, pues la plaza principal de la ciudad es el centro simbólico que comprime la historia y el perfil identitario de Salta. A partir de ese momento, la comparsa de “indios” se constituyó paulatinamente en “imagen turística de Salta”¹³, en momentos en que la visibilización de la cultura salteña se encontraba en plena efervescencia a nivel nacional, producto de la masividad tecnológica, del apoyo del Estado al desarrollo y difusión de la cultura popular con valor identitario localista, y en el contexto de la explotación del mercado turístico que emprendía vigoroso en Salta, impulsado por intereses económicos de importante impacto para las arcas de la provincia, aun cuando los feriados de carnavales

¹³ El concepto de “imagen turística de Salta” es tomado de la antropóloga M. Flores Klarik (2001) para hacer referencia a aquellas *construcciones representacionales de identidad salteña hegemónica* –es decir, de salteñidad– que el discurso turístico de la provincia han ido configurando en imágenes para ser “vendidas” bajo una lógica completamente mercantil.

habían sido derogados por un decreto de la dictadura militar a mediados de la década del 70. De acuerdo con M. Flores Klarik (2001), en los 70 comienza a consolidarse la “imagen turística de Salta” en torno a determinadas representaciones hegemónicas de perfil hispano-colonial y católico, acentuando los diversos paisajes del territorio. Dichas imágenes encuentran articulación estratégica con la apertura del mercado nacional creciente; de allí que en esta época rige la idea del turismo como mercado y uso indispensable para el crecimiento económico. Parte de esa estrategia de posicionamiento consistía en usar la imagen de la salteñidad para crear un polo de atracción turística, sobre todo pensando en una corriente estival que redimiera la idea de clima desfavorable de la provincia.

Es por eso que la construcción de la representación de la comparsa de “indios” como imagen identitaria de Salta estuvo fuertemente relacionada con su fetichización por la tradición, a la vez que es convertida en mercancía, objeto usufructuado al servicio del turismo; incluso este mecanismo de uso y promoción se reprodujo durante el gobierno neoliberal de fines del siglo XX y continúa operando hasta el presente. Los sectores hegemónicos locales han encontrado en la fiesta del carnaval y más precisamente en la práctica popular de la comparsa un dispositivo de materialidad simbólica, artística, estética del pueblo, importante para la legitimación del poder, el ejercicio de su dominación, formas de control y crecimiento económico, envuelta en la construcción de un discurso de identidad e identificación cultural. Por lo tanto, como ha pasado en otros carnavales de la región andina, entendemos a:

...la folklorización de prácticas culturales no occidentales como parte del proceso de conversión en mercancía, para su introducción como objetos del comercio en el mercado capitalista. Por otra parte, la estrategia de sostenibilidad de este proceso de mercantilización de las prácticas culturales, [...] en muchos lugares ha servido para cosificarlas como turismo (Romero, 2012: 140).

Habida cuenta de ello, no resulta extraño que sea desde el ámbito institucional del turismo donde se imprima el discurso “oficial” del Estado provincial respecto al carnaval salteño y las manifestaciones tradicionales que las compone, por cuanto rige un esquema donde la cultura y el turismo se emparentan y no se disocian, pues prima en la industria turística una lógica que convierte a las expresiones culturales del pueblo en un objeto exotizado, digno de ser mirado por su valor “autóctono”, cual fenómeno por los folkloristas, a la vez que consumido, como se observa simbólicamente en esta propaganda turística del carnaval desarrollada por el Estado provincial: dos mujeres que no son de la comparsa, presuntamente turistas, usan los gorros de plumas para posar en una fotografía, desapareciendo del encuadre los comparseros. Esta imagen connota la objetualización y usufructuación de la comparsa por parte de la industria del turismo en el tiempo festivo del carnaval.



Fig 2: Propaganda turística del Carnaval salteño, 2018

Desde el discurso del turismo provincial se define:

El carnaval

En Salta, sus manifestaciones principales son las comparsas y las carpas. Las comparsas están formadas por grupos de vecinos que componen cantos y danzas, vistiendo ricos trajes que los identifican, inspirados en diseños indígenas. Y las carpas son lugares donde se festeja el carnaval, con danzas y música folclórica interpretada por orquestas populares (Manual Turístico 2005: 47).

En la discursivización de las comparsas de “indios” se cristaliza el sentido de mestizaje y con él revalida la noción de pueblo (folk) que viste trajes inspirados en los indígenas, a modo de reproducción de la idealización del criollo que se “disfraya de indio”, según lo hemos visto con anterioridad en el relato folklórico. En este discurso es posible dar cuenta de cómo se asume la representación de la comparsa en el contexto de la cultura local, atravesada por el paradigma del “ser salteño”, por cuanto: “Los restos arqueológicos son solo algunos testigos de los rastros ancestrales de estas tierras. Mucho más tarde, con los conquistadores españoles surge la mixtura de dos razas, origen de identidad del ser que hoy habita estas tierras” (op. cit.: 46). Claramente, tal exposición imprime la linealidad simplista y evolucionista de la historia, desplazando al indígena a un horizonte de pasado, cuyas adjetivaciones (“restos arqueológicos”, “rastros ancestrales”) conducen a la constitución del presente mixturizado del pueblo y del carnaval en Salta, remarcando en este último el “sincretismo” de la cultura salteña. De este modo en la discursivización sobre la comparsa de “indios” subyace el “mito” fundacional de un pasado indígena, como en su momento había especulado I. Aretz (1945), porque su conexión con esta ancestralidad se remonta a tiempos muy lejanos, ya casi borrados por completo conforme al transcurso del tiempo.

¹⁴ El *Carnaval Federal de la Alegría* fue un política pública llevada cabo por el Ministerio de Turismo y la Secretaría de Cultura de la Nación desde el año 2013 al 2016 como parte del “reordenamiento” de feriados nacionales, en cuyos objetivos políticos se esgrime la “recuperación” de la “alegría popular” que la dictadura cívico-militar había borrado, a la vez que fortalecer y promocionar los carnavales como herramienta de inclusión y desarrollo. Respecto a ello, Zulma Palermo realiza una lectura, advirtiendo que “las expresiones/producciones culturales del ‘pueblo’ –en este caso la fiesta del carnaval– son utilizadas allí como mercancía de evidente potencial comercial tendiendo al consumo y la obtención de bienes [...] da valor central al ‘progreso socioeconómico’ usufructuando la ‘diversidad cultural’ como objeto de promoción del mercado turístico local y nacional, y recurriendo para ello a la ‘celebración popular y expresión libre de las distintas culturas regionales’, además de otorgarle explícito valor de “uso del feriado de carnavales” (Palermo, 2012: 21).

¹⁵ El decreto que establece los feriados por carnaval dice: “Que el carnaval es una de las manifestaciones más genuinas de las diferentes culturas que habitan nuestro vasto territorio que fomenta la participación y transmisión de los valores que nos identifican, a la vez que permite la integración social y cultural en una suerte de sincretismo religioso que expresa la fusión de los diferentes pueblos que habitan nuestra Nación. A esto se le suma la posibilidad de generar un movimiento turístico hacia los diferentes destinos de nuestro país, con el consiguiente beneficio económico para las economías locales” (Decreto N° 1584).

¹⁶ De la elaboración del proyecto de ordenanza participaron los Concejales capitalinos Eliana Chuchuy y Gastón Galíndez (P.J.), el cual fue aprobado por unanimidad en el Concejo Deliberante

Como consecuencia –o coletazo estratégico– de la puesta en valor del Carnaval Federal de la Alegría¹⁴ y la restitución de los feriados nacionales en 2011 efectivizado por el gobierno “nacional y popular” de Cristina Fernández de Kirchner¹⁵, el Concejo Deliberante capitalino ordena: “**DECLARAR** Patrimonio Artístico, Histórico y Cultural de la ciudad de Salta a la Comparsa Tradicional Salteña, como expresión cultural, artística, histórica y social de nuestros pueblos y sus ancestros” (Ordenanza N° 14917/ Exp. C N° 135- 0282/15)¹⁶. Por lo tanto, el valor que cobra la herencia ancestral en la patrimonialización es el indicio de que continúa rigiendo en la configuración del discurso de la tradición de las comparsas de “indios”, ahora ya instituida como “comparsa tradicional salteña”. Estamos pues, incursionando en la definición más usual del patrimonio cultural, la cual nos dice que se lo debe entender como aquello que nos es heredado de nuestros antepasados, el cual resguarda y fomenta las “culturas locales”, sus tradiciones y creaciones tendientes a desarrollar la identidad cultural del lugar (Tello, 2010).

RESIGNIFICACIONES EN LAS COMPARSAS O LOS MODOS DE REPRESENTARSE EN LA SALTEÑIDAD

Hasta el momento, la lectura de discursos nos han conducido a la significación de la tradición como el modo por el que la comparsa de “indios” es considerada como folklore –saber tradicional del pueblo–, en primer término de un espacio regional y luego, a partir de un proceso de producción local, de la salteñidad. Esta última entrada revelará cómo esas operatorias discursivas son resignificadas en los modos en que representan las comparsas su pertenencia a la cultura de Salta dentro del contexto del carnaval urbano.

En la lectura de los discursos de las comparsas de “indios” en Salta podemos ver que se conciben a sí misma como “expresión genuina”, manifestación “autóctona” de la cultura local, parte de las “tradiciones del pueblo salteño”. De manera que esta práctica popular evoca a una identidad localizada, representación del carnaval circunscripto en los límites del territorio provincial cuando se afirma que:

La comparsa forma parte de la cultura salteña, ya se ha integrado a la cultura salteña. Forma parte de las tradiciones del pueblo salteño (Cacique de Los Siancas, entrevista 2015).

A raíz de la espectacularización del carnaval y la cosificación de la comparsa a los fines de la promoción turística, es que la tradición se concibe circunscripta en el espectáculo, continuada para su lógica, regida por ella, es decir para ser apreciada por un otro, por la mirada ajena, la de un turista o la de cualquier espectador. Delimitada así la razón de ser de la tradición, la comparsa sirve como un artilugio para el show:

Esto es un espectáculo. Todas las comparsas que se arman son para competir en un corso, con lo cual tenemos que demandar un show. Se busca seguir lo que es autóctono, de los indios de acá pero

no es que lo que hacemos comparsas tenemos que hacer calcado a como lo eran los indios. A pesar de que no hacemos exactamente lo que eran los indios si nos estamos basando en lo más autóctono en el carnaval salteño (Cacique de Los Toyka, entrevista 2016)

Visto así al carnaval como una fiesta teatral (Meriles, 2005), la comparsa de "indios":

...hace su granito de arena a la cultura salteña, y se siente con la obligación de renovar y presentarse cada vez mejor. Nosotros le aportamos nuestra presentación, nuestro espectáculo, porque nosotros lo consideramos un espectáculo, no sé como lo considerará la gente de afuera, pero nosotros hacemos una actuación y es como si te estuvieras subiendo a un escenario (Cacique de Los Siancas, entrevista 2015).

Sin embargo, en el espacio callejero del carnaval las comparsas coexisten desde mediados del siglo XX con prácticas culturales que en sus inicios provinieron de Bolivia: caporales¹⁷ y tinkus¹⁸, aunque conforme al transcurso del tiempo han ido cada vez cobrando más preponderancia en el carnaval local debido a su arraigo en los barrios periféricos de la ciudad causada por la inmigración de bolivianos a la provincia en diferentes momentos¹⁹ y el atractivo que muchos jóvenes observan en su danza, música, vestimenta y demás elementos estéticos. Desde entonces estas agrupaciones denominadas "folklóricas" en el carnaval urbano, son significadas por las comparsas como expresiones difusoras de la cultura boliviana, externas a los límites geopolíticos del territorio nacional y contraria a los localismos que la comparsa de "indios" intenta defender simbólicamente en el circuito carnavalesco. Al respecto, la noción de "tradición" adquiere significación en la puja por la identidad cultural de Salta y del "carnaval salteño" dentro del marco de expresiones heterogéneas y polifónicas que se desarrollan en los corsos de la ciudad, siendo funcional a las diferenciaciones que las "fronteras" identitarias delimitan un nosotros de un ellos. De modo que la "costumbre de formar comparsas" adquiere sentido en el rechazo a los avances de una cultura ajena, en pos de un localismo nacionalista, y por la legitimidad como imagen identitaria del carnaval salteño, es decir, para:

...mantener la tradición, o sea que se sepa que acá en Salta no cambiamos nuestra tradición. Mucha gente está trayendo cultura de otro lado, por ejemplo los tinkus, los caporales. En cambio acá hacemos las cosas que tenemos, que viene de boca en boca (Comparsero de Los Siancas, entrevista 2015).

...que vuelvan a resurgir las comparsas y que sean el emblema característico del carnaval en Salta. Hoy en día vos hablas del carnaval en Salta y aparece un caporal por ejemplo. Entonces está bueno que tenga su lugar la comparsa, que vuelvan a tener su lugar la comparsa (Cacique de Huayra, entrevista 2014).

...defender lo de nosotros, nosotros estamos defendiendo

de la ciudad de Salta. La patrimonialización de la comparsa intentó acaparar en simultaneidad un ámbito nacional al presentarse un proyecto en la Cámara de Diputados de la Nación bajo la iniciativa de los Diputados Evita Isa y Pablo Kosiner (P.J.) sin que se sepa nada al respecto desde entonces.

¹⁷ "Los caporales representan una de las manifestaciones de las celebraciones altioplánicas que tuvo su precedente en Salta en 1954 [...] Para hablar de caporales, primero debemos hablar del ritmo de la saya, que se estiliza al llegar a los caporales. Es una danza que viene de la cultura negra, absorbida, en cierta manera plagiada, del Congo africano y traída al altiplano, a las minas argentíferas del Potosí y Oruro. Llegó acompañando las grandes oleadas de esclavos africanos. Trasladada a La Paz, se dio un choque de los componentes de la cultura afro-boliviana con los de la cultura andina. Así se conformó la base de la cultura afro-andina-boliviana" (Cáseres, 2008: 176-177).

¹⁸ "Es una danza ceremonial-ritual-religiosa en homenaje a la madre tierra (Pachamama). [...] Forma parte del folklore boliviano. Es una adaptación: danza-carnaval que las agrupaciones de caporales rescatan de las celebraciones de Oruro y donde manifiestan la posesión social de dominio del territorio y adaptación del carnaval como danza folklórica" (Cáseres, 2008: 180).

¹⁹ Como expone Nava Le Favi: "La mayor afluencia de inmigrantes bolivianos hacia el noroeste argentino se registra en la década del '60. Allí, intervinieron dos factores internos relacionados al contexto que atravesaba el país vecino: se presentó una baja capacidad de retención de mano de obra campesina más bajos niveles de producción que conllevaron a una migración a países limítrofes (Marshall y Orlansky, 1980). El '85 también marca un

antes y después en la historia de inmigrantes bolivianos, ya que debido a la aplicación de políticas neoliberales -como la privatización de las minas- con el consecuente deterioro de la vida campesina boliviana impacta en flujos migratorios internos y externos (Domenech y Magliano, 2007)" (2017: 59-60)

lo autóctono, defendiendo lo originario porque se van perdiendo costumbres y lo que nosotros queremos es traer, entonces es volver a tomar esa costumbre (Comparsero de Huayra, entrevista 2014).

Tal disputa durante el tiempo-espacio del carnaval auspicia la resignificación de "la cultura" de Salta, el reclamo por el lugar propio, la defensa de lo "autéctono" y "originario" del territorio transmitido por la oralidad, frente a los lugares de la otredad cultural que resulta invasiva y amenazante. Hacia allí apuntan las peticiones sobre volver al lugar en tiempos de constantes flujos identitarios: a las maneras en cómo se quiere ser re-presentado e identificado en "lo propio" y en un "nosotros" identitario, buscando establecer un orden cultural dentro de los límites geopolíticos de la provincia. De allí que el territorio sea de suma importancia en tanto delata "dónde estoy, quién soy, a qué 'nosotros' pertenezco, dónde me localizo" (Segato, 2007: 74). Por lo que, al posicionarse en este lugar como representación acabada de identidad, las comparsas generan la obligación de portar sobre su práctica la defensa y reivindicación de "lo nuestro" o lo que es lo mismo: de "nuestra cultura", según hemos podido comprender de su discurso, y la proclama permanente por no olvidar "de dónde venimos", que en síntesis conforma la matriz ideológica y política, resonantes en las voces de los sujetos que habitan la orilla de la ciudad -las villas de la actual cartografía salteña-, que rescatan un origen, un mito fundacional del ser salteño: la del presente mestizo y la de un pasado indígena.

Por ahí puede haber una mezcla más o menos, pero tenés más de indio que de otra cosa (Comparsero de Los Siancas, entrevista 2015).

Justamente es ese pasado indígena el que quieren representar las comparsas con sus atuendos, y simbolismos, coherente al carnaval configurado para el NOA por el Folklore. Encarnar al "indio" en la comparsa por medio del "lenguaje vestimental" (Meriles, 2005) -lo que podría vincularse con las máscaras del carnaval en tanto recurso simbólico de representación- implica una estrategia performática válida para representar la "raíz" indígena de la salteñidad y al indígena desde un "afuera":

La comparsa trata de mostrar las raíces que nosotros tenemos, por ejemplo vistiendo plumas, mostrando los cueros de animales de donde habitaron y habitan ahora la gente wichí, los maticos [...] nosotros tratamos de hacer una alegoría de todo lo que se trate de la cultura esa. (Comparsero de Sangre de Teuco, entrevista 2015).

A pesar que no hacemos exactamente lo que eran los indios, si estamos basado en lo más autóctono en el carnaval salteño, esto sería lo más relacionado a la cultura indígena en Salta (Cacique de Los Toyka, entrevista 2016).

Con lo cual, en el escenario callejero del carnaval, el comparsero, aunque mestizo es portador de la "sangre" indígena -otra forma de representar la "raíz"-, intenta desempolvar al "ancestro de nuestros tatarabuelos, el indio" como leímos en J. R. Vera (1995) al comenzar el recorrido, mutilados existencial e históricamente por el accionar de la dominación de la colonización, por la violencia del colonizador y sujetos a las injusticias del olvido y el despojo de sus descendientes.

Aunque la pluma y el canto de las vidalas en carnaval también signifiquen “la cultura” salteña, la regulación de un discurso social que formaliza las percepciones sobre la identidad, la estrategia para existir dentro de una imagen localizada, pues su re-presentación en el circuito callejero permite que, parafraseando el canto comparsero con el que iniciamos este trabajo: se sienta Salta en el carnaval.

CONCLUSIONES

Se acerca la despedida
 Pero muy pronto he de volver
 Me marcho para mi Villa
 Con mi comparsa, con mi querer
 COMPARSA LOS SIANCA

Inicialmente habíamos propuesto estudiar los modos por los que la comparsa de “indios” se configura como representación de la identidad de Salta o salteñidad, teniendo en cuenta los procesos constitutivos de la representación, las modalizaciones que operan en la resignificación y las operaciones ideológicas que allí intervienen. En principio, al mediar el s. XX, el Folklore consideró selectivamente a esta práctica como “fenómeno folklórico” del criollo del noroeste argentino, o dicho de otra forma, una tradición del pueblo, quien llegado el carnaval se disfraza de “indios”. Dicha configuración tiene relevancia en el contexto de construcción del imaginario del carnaval noroeste, que durante fines del s. XIX y mediados del s. XX delinearon intelectuales del Folklore, cuando se intentaba desde múltiples agentes refundar la nación a partir de nuevos valores y elementos culturales vinculados a herencias “autóctonas”. De allí que la especulación de un pasado indígena subyacente en estas formaciones de “indios” permitió ingresarla coherentemente a la identidad regional.

Sin embargo, la lectura de un proceso local a lo largo de la segunda mitad del s. XX permite dar cuenta de la particularidades por las que la comparsa de indios ingresa al imaginario de la salteñidad, posiblemente distanciándose –o destacándose– de las demás provincias donde era y es posible encontrar similares formaciones, más que nada en poblaciones alejadas del ejido urbano o en ingenios azucareros del “interior” provincial. Dicha significación toma forma cuando en el carnaval urbano de Salta, la comparsa se institucionaliza como una práctica tradicional del pueblo, poseedora de cierta “autenticidad” que las diferenciaba del resto de agrupaciones que desfilaban en el corso. Como parte de un contexto social y político marcado por la resignificación de un nacionalismo populista y las políticas estatales vinculadas a la apertura del mercado del turismo, en las décadas del 60-70 las comparsas de “indios” comienzan a ser convertidas en objeto de uso turístico y desde allí imagen identitaria de la cultura salteña. Justamente, desde el ámbito del turismo es donde se configura una representación de la “comparsa salteña”, relacionada principalmente con el mestizaje del pueblo y de la cultura salteña que se diferencia de los indígenas, aunque se inspira en ellos para diseñar los trajes que en las noches de carnaval visten los comparseros. En esta construcción

se imprime la huella de un pasado indígena de la comparsa, presu- puesta como el mito fundacional de tal tradición.

Estas conceptualizaciones modeladas desde mediados del s. XX, se reconocen y reproducen en los actuales discursos de comparsas locales en la instancia del carnaval urbano, dando cuenta de una su "autoctonía" y tradicionalidad, aunque concebida desde la lógica del espectáculo carnavalesco. Tal localismo encierra una configuración de territorialidad, por cuanto actúa como dispositivo que instalan fron- teras culturales respecto a manifestaciones provenientes de Bolivia –caporales y tinkus–, delimitando un nosotros y un ellos conforme a demarcaciones territoriales y valoraciones nacionales. Por otra parte, ese localismo también inscribe la noción del mestizaje, de una raíz in- dígena que se intenta mostrar en el circuito del espectáculo callejero vistiendo un traje y utilizando determinados elementos que referen- cian a la cultura indígena del territorio local. Es por lo tanto el carnaval un campo de batalla simbólico donde la comparsa de "indios" con su imagen establece una pugna por la identidad salteña y la visibilización de "nuestra cultura".

Finalmente, luego de una lectura arqueológica sobre los procesos locales de significación de la cultura, podemos afirmar que el discurso social hegemónico por el cual la comparsa se configura como signifi- ficante de la cultura salteña es la tradición, atravesada por miradas folklorizantes que construyen una imagen de identidad basada en la noción de pueblo, mestizaje y herencia indígena. Esta formación dis- cursiva regula por ende la representación de la comparsa de "indios" en el imaginario de la salteñidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Leguizamón, S. (2010). Poder y salteñidad: saberes, políticas y representaciones sociales. Salta: CEPIHA, UNSa.
- Ambrosetti, J. (1917). Supersticiones y leyendas. Buenos Aires: La cul- tura argentina.
- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (2010). El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arancibia, V. (2009). Mi mirada, nuestra mirada. Los modos de narrar y representar el mundo de los jóvenes salteños. *Oficios Terres- tres*, 24, 121-131.
- Arancibia, V. (2012). Nacionalidad, territorios y memorias. En Lizondo (Coord.), *Praxis, frontera y multiculturalidad. La comunidad en disputa*. Salta: U.N.Sa. Sede Regional Tartagal.
- Aretz, I. (11 de febrero de 1945). Las comparsas de indios en el carnaval norteño. *La Nación*.
- Aretz, I. (1997). Los gracejos musicales de Tucumán (un género poco conocido). *Revista Música e Investigación*, 1 (1), 13-24.
- Blache, M. (1986). Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina. *Folklore Americano*, 42, 35-40.

- Blache, M. y Dupey, A. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 33, 299-317.
- Blache, M. (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa*, 20 (1), 69-89.
- Bourdieu, P. (1985). ¿Qué significa hablar?: Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid: Akal Universitaria.
- Cáseres, M. Á. (1995). La historia del carnaval en Salta. Salta: Biblioteca Popular Juan Carlos Dávalos.
- Cáseres, M. Á. (2008). El carnaval salteño: Preguntas y curiosidades. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta.
- Cáseres, M. Á. (2011). Historia de la comparsa salteña. Salta: El Mochadero.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005). Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer. Salta: CEPHIA.
- Chamosa, O. (2012). Breve historia del folklore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación. Buenos Aires: Edhasa.
- Cortazar, A. R. (1949). El carnaval en el folklore Calchaquí. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, A. R. (1959). Esquema del Folklore. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Flores Klarik, M. (2001). La construcción de Salta "La linda". Apuntes para una antropología del Turismo. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, Salta.
- Flores Klarik, M. (2010). Sobre la institucionalización de las prácticas del turismo y la popularización de la imagen salteña (1945-1970). En Álvarez Leguizamón (Comp.), Poder y salteñidad: saberes, políticas y representaciones sociales (pp. 169-182). Salta: CEPHIA, U.N.Sa.
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), Cuestiones de identidad cultural (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorroutu.
- López, I. (2014). Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta. *Andes*, 25 (1).
- Manual Turístico (2005). Salta-Argentina. Salta: Secretaría de Turismo de Salta.
- Mata y Palermo (Comps.), Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (Siglos XVIII-XXI). Rosario: Prehistoria Ediciones.
- Meriles, S. (2005). Fiesta y teatro en los carnavales de Salta. Una aproximación al arte popular contemporáneo. En Gutiérrez Viñuales (Dir.), Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia (pp. 345-372). Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Moyano, E. (2011). Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX. En AA.VV. Ensayos (Pp. 10-103). Salta: Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia.

- Nava Le Favi, D. (2017). "¡Qué viva la mamita!": territorialidad(es), espesor(es) temporal(es) y resistencias en las prácticas de un grupo de devotos del culto a Urkupiña en la ciudad de Salta-Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, 28, 53-70.
- Palermo, Z. (2002). *Texto cultural y construcción de la identidad. Contribuciones a la interpretación de la "imaginación histórica"* (Salta, Siglo XIX). Salta: CEPHIA-INSOC, UNSa.
- Palermo, Z. (2011). Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías. En Mata y Palermo (Comps.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (Siglos XVIII-XXI)* (pp. 41-55). Rosario: Prehistoria Ediciones.
- Palermo, Z. (2012). Construcción de alteridades en el espacio-tiempo del carnaval. *Revista Latinoamericana Pacarina*, 2 (3), 15-25.
- Pérez Bugallo, R. (1988). *Folklore musical de Salta*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Pérez Bugallo, R. (1992). El carnaval de los "indios". Una advertencia sobre el conflicto social. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 14, 93-117.
- Quiroga, A. (1897). Folklore calchaquí. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, 18, 548-557.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sbrocco, M. (1999). Los barrios de la ciudad. *El Tribuno*, 50 años (pp. 185-188). Salta: El Tribuno.
- Tello, Andrés (2010). Notas sobre las políticas del patrimonio cultural. *Cuadernos Interculturales*, 8 (15), 115-131.
- Valladares, L. (2000). *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Vera, J. R. (1995). *La comparsa en Salta: el "otro" discurso*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.