

## **"Cuerpos que importan"** **en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño**

---

Yanina Mennelli\*

### **Resumen**

*En el presente artículo indagamos qué implicancias tendría la performance de contrapunto de coplas para la constitución de identidades genéricas en el carnaval de cuadrillas de Humahuaca, Jujuy. Planteamos que dicha performance cumpliría dos funciones: una transgresora, en tanto opera como crítica a las instituciones y los valores regulan las relaciones entre los géneros, y en otro nivel de análisis y como hipótesis, cumpliría también una función regulatoria ya que contribuiría al establecimiento de relaciones heterosexuales entre los participantes del carnaval. Así, proponemos que esta performance al mismo tiempo que se constituye como una "puesta en escena" de la lucha por los sentidos y valoraciones sociales que gravitan en torno de la definición de los roles y atributos que asumen las "mujeres" y los "hombres" en la cultura de los copleros, estaría legitimando, en última instancia, los "cuerpos que importan" en el carnaval.*

**Palabras clave:** *Contrapunto de coplas con caja; Carnaval; Cuerpo; Género.*

### **Abstract**

*In this article we investigate which implications will the performance of the contrapunto de coplas have or the construction of generic identities in the carnival of "cuadrillas" in Humahuaca, Jujuy. In this sense, we state that such performance will have two functions: a transgressor one, as it operates as critic of the institutions and the values which regulate the relationships between genres, and in a hypothetical way and in another level of analysis, which will have also a regulatory function, because it will contribute to establish heterosexual relationships between the participants of the carnival. Thus, we propose that this performance at the same time that it builds itself as a "staging" of the struggle for the senses and social evaluations that floats around the definition of roles and attributes assumed by "men" and "women" in the culture of the persons who recite couples ("copleros"), in the end will be legitimating the "bodies that matter" in the carnival.*

**Keywords:** *"Contrapunto de coplas con caja"; Carnival; Body; Gender.*

Fecha de Recepción: Enero 2009 • Fecha de Aprobación: Marzo 2009

---

Lic. Yanina Mennelli, Becaria CONICET (Escuela de Antropología, UNR) y Candidata a doctorado en Humanidades y Artes, mención Antropología, Universidad Nacional de Rosario. Investigadora en formación de los Proyectos "Cuerpo, performance y diversidad cultural en el contexto de los procesos de globalización" (PICT 2006-00273) y "Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socio-estéticas contemporáneas. Un estudio comparativo sobre performances en las ciudades de Buenos Aires y Rosario" (UBACYT F821), ambos dirigidos por la Dra. Silvia Citro (FFyL, UBA). E-mail: yaninamennelli@hotmail.com.

## Introducción

El "contrapunto de coplas" es una práctica lúdica verbal y corporal que, en tanto modalidad específica del "canto con caja", estudiamos como *performance* (Mennelli, 2007 a y b). Dicha *performance* se desarrolla con menor frecuencia en contextos escénicos y mayormente en contextos festivo-rituales<sup>1</sup> en la región de valles, quebrada y puna jujeña. El corpus sobre el que se asienta este artículo corresponde a los contrapuntos de coplas entre cantores de distinto sexo relevados en el carnaval de una cuadrilla de cajas de la ciudad de Humahuaca<sup>2</sup> y a entrevistas realizadas a copleros durante los años 2001, 2002 y 2006. El presente artículo es una reelaboración de una ponencia presentada en el VII RAM Porto Alegre (Julio 2007) y en el mismo nos proponemos contribuir a la comprensión de las relaciones entre las *performances* y las identidades de género en el contexto del carnaval. Partimos de considerar que las diferencias sexuales son indisolubles de las demarcaciones discursivas (Butler, 2001), aunque esta relación no sea de tipo causal entre ambos términos. En función de este presupuesto, nos interesa poner en tensión los resultados de nuestro trabajo de tesina, que consistió en la identificación y caracterización de las figuraciones de "mujer" y "hombre" que emergen de los enunciados (Bajtín, 1999) de las coplas de contrapunto, con conceptualizaciones claves sobre la constitución de las diferencias sexuales, desarrolladas por Foucault, Bourdieu y Butler. Al mismo tiempo intentaremos hipotetizar acerca de los sentidos sociales que tendría el contrapunto de coplas en tanto *performance* central del carnaval de las cuadrillas humahuaqueño. En este sentido, se reseñarán las nociones de "eficacia performativa" de Bourdieu (1985), "performatividad del género" en Butler (2001 y 2006) y el vínculo explicitado por Foucault (1995) entre "sexualidad" y "poder".

Por lo antedicho, el objetivo principal del artículo es indagar qué implicancias tendría la *performance* de contrapunto de coplas en la constitución de identidades genéricas para el carnaval de cuadrillas de Humahuaca. En este sentido, planteamos de modo hipotético que dicha cumpliría una función de tipo regulatoria, en tanto contribuiría al establecimiento de relaciones heterosexuales entre los participantes del carnaval. Esto se desprende del siguiente planteo: el contrapunto al "poner en escena" una lucha por los sentidos que gravitan en torno de la definición de los roles que asumen las "mujeres" y los "hombres" en la cultura de los copleros, implicaría en el acto mismo de su enunciación o su *performance* los "cuerpos que importan" (Butler, 2005) en y para dicho ritual. Es decir, los términos "hombre" y "mujer" legitimados en la *performance*.

El artículo se encuentra dividido en apartados. En el primero se describe el contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas y se presenta sintéticamente el trabajo sobre los enunciados en la *performance*. El segundo, focaliza el carnaval humahuaqueño, se polemiza con las implicancias atribuidas en la literatura especializada a las nociones de inversión y regu-

<sup>1</sup> Llamamos "contextos escénicos" a los encuentros y festivales que se desarrollan en Jujuy, más asiduamente entre los meses de Enero y Febrero, y en los que participan las diferentes cuadrillas de cajas de la región; y con "contextos festivos-rituales" nos referimos a los que conforman el calendario de la festividad de la Quebrada de Humahuaca, cuyas fechas más relevantes son para Humahuaca el Carnaval (de fecha móvil entre febrero y marzo), las pascuas (de fecha móvil entre marzo y abril), las celebraciones a la Pachamama (durante todo agosto), el día de las almas (2 de noviembre) y la fiesta patronal (Ntra. Sra. de La Candelaria, el 2 de febrero).

<sup>2</sup> La ciudad de Humahuaca es cabecera del Departamento Humahuaca y se encuentra en la Quebrada homónima, situada en la provincia de Jujuy, Argentina. Dicha quebrada está formada por el Río Grande, comprende las localidades entre Volcán al sur y Tres Cruces al Norte, y se encuentra atravesada por la Ruta Nacional N° 9.

lación a partir del caso específico aquí analizado. En el tercer apartado se describen las conceptualizaciones sobre género a partir de las que hipotetizamos la función regulatoria de la *performance*.

### La *performance* contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas

Como señalamos en la introducción el “contrapunto de coplas” es una práctica lúdica verbal y corporal que hemos analizado durante el carnaval como modalidad específica del “canto de coplas con caja”<sup>3</sup>, y que abordamos como *performance* (Mennelli, 2007), es decir en el análisis de su puesta en práctica.

Los aspectos fundamentales del carnaval humahuaqueño serán presentados en el apartado siguiente, sin embargo, es preciso señalar aquí que el mismo dura 9 días y que es la festividad anual más importante de la ciudad y de la región, en la cual participan los habitantes de la ciudad, como también quienes han migrado y regresan durante estos días y un número creciente de turistas. En Humahuaca existen dos “cuadrillas de cajas”<sup>4</sup>, entre un total de 16 agrupaciones que festejaron el carnaval durante los años en que realizamos nuestra investigación. El número de agrupaciones carnavaleras ha fluctuado en los últimos 10 años, es habitual que una parte de la agrupación se separe y se funde otro grupo, o que un grupo no pueda salir por falta de recursos. Por ejemplo, las dos cuadrillas de cajas humahuaqueñas era una sola hasta que se fundan “La cuadrilla de cajas del 1800” y “La Nueva Cuadrilla de Cajas y erkenchos de La Banda”. De este modo, si bien existen características rituales similares, son distintos los carnavales de las “comparsas” y de las “cuadrillas”, existiendo a su vez particularidades en cada grupo carnavalero en cuanto a su composición socio-económica, étnica y a sus características rituales específicas, (Mennelli, 2008). La descripción de las *performances* de contrapunto corresponden a nuestro trabajo de campo realizado en el carnaval una de la cuadrillas, la Nueva Cuadrilla de Cajas de La Banda (en adelante NCCLB). El rasgo principal del carnaval de cuadrillas es que el canto de coplas con

<sup>3</sup> El canto de coplas con caja fue estudiado como género poético-musical característico del Noroeste argentino, desde la musicología bajo la denominación general de “baguala” -por Vega, 1965; Aretz, 1952; Plisson, 1986, Cámara de Landa, 1994, 2001, entre otros. Este mismo objeto fue abordado desde estudios literarios y folklóricos, en términos de “poesía oral y anónima” -por Carrizo, 1935; Taboada, 1989 y Shua, 1998, entre otros-. Los diferentes autores remarcan el origen mixto del género -español y prehispánico- vinculando este último al área de influencia de diaguitas, omaguacas, atacamas y capayanes entre otros (Vega, 1944: 246). A partir de los estudios mencionados podrían delimitarse, sintéticamente, los siguientes rasgos: 1) sistema tonal tritónico (Vega, 1944) o trifónico (Cámara de Landa, 1994) prehispánico; 2) sistema tímbrico prehispánico (Vega, 1944); 3) sistema rítmico procedente de ambos continentes (Cámara de Landa, 2001); 4) uso de la caja -bimembranófono de marco (Cortazar, 1949) de origen prehispánico (Plisson, 1986: 19)-; 5) predominancia del empleo de la cuarteta octosilábica de origen español (Carrizo, 1935, Cortazar, 1949); 6) articulación silábica de la melodía con alternancia consciente de los registros vocales y presencia de recursos ornamentales (Cámara de Landa, 2001); 7) ejecución colectiva en ronda o individual, en las modalidades de “copla suelta” o “contrapunto”; 8) contexto de ejecución es mayoritariamente festivo, siendo el carnaval el contexto de mayor uso (Taboada, 1989; Cámara de Landa, 1994).

<sup>4</sup> La denominación “cuadrilla” especifica un tipo de agrupación carnavalera, aunque también los copleros, en ciertas ocasiones suelen utilizar cuadrilla y comparsa como sinónimos. Para la región la denominación de cuadrilla, al referir a personas agrupadas para la realización de un trabajo o tarea, podría relacionarse con la noción de minga o mink’a, que según Cortazar es la “ayuda que se prestan mutua y gratuitamente los vecinos, amigos o parientes para levantar cosechas o cualquier otro trabajo rural: la terminación de la tarea supone fiesta y convite ofrecido por quien recibe ayuda” (1949: 69). Por lo tanto, en Humahuaca quienes forman parte de la “cuadrilla” también están comprometidos en relaciones de reciprocidad las cuales crean y se asientan en el parentesco.

caja<sup>5</sup> es su *performance* central, y se desarrolla como canto colectivo de ruedas y como contrapunto de coplas. Otro rasgo de este carnaval de cuadrillas es que la mayoría de sus participantes se autoidentifica como *kollas*<sup>6</sup>. Asimismo hemos observado que las cuadrillas están conformadas por personas adultas, en especial, adultos mayores y en menor proporción jóvenes y que la mayoría de sus integrantes son mujeres, las que desempeñan generalmente funciones organizativas dentro de la agrupación. Las actividades económicas principales de los copleros y las copleras se relacionan con el trabajo de la tierra, la cría de animales y el comercio de productos agrícolas en los mercados de la ciudad. Otros también se dedican a la manufactura artesanal con técnicas tradicionales de tejidos y cerámicas. Entre los integrantes de las “cuadrillas” existen lazos de parentesco consanguíneo y ritual –compadrazgo– y, por ende mantienen entre sí relaciones de reciprocidad y ayuda mutua. En los rituales que practican los copleros guardan una relación directa, cotidiana y muy fluida con *Pachamama* deidad andina muy antigua, que conserva su devoción en toda la región; en su aspecto simbólico se relaciona con la tierra, la fertilidad, la madre, lo femenino. Es tiempo y espacio. La creencia en esta *Pachamama* sería un elemento cohesionador y fundamental en la construcción de su identidad como grupo y su creciente conciencia étnica.

Durante el carnaval, los copleros –también llamados cajeros o simplemente cantores– se disponen en ronda. Hemos observado una, dos y hasta cuatro ruedas simultáneas en un mismo espacio –patio, salón, calle, etc.– las cuales giran lentamente en el sentido de las agujas de reloj. El canto en la rueda es continuo. Un coplero canta los dos primeros versos de la copla y el resto de la ronda canta el bis, luego el mismo cantor completa la copla y el resto de los cantores repiten. Lo más frecuente, sin embargo es que en una misma rueda haya varias cajas, ya que la mayoría de los copleros tienen una, y que los cantores vayan tomando en distintos momentos la función de guiar el canto. Asimismo, la ingesta de bebidas alcohólicas es otro elemento indispensable en la *performance*. De este modo lo indican Costa y Karasik

“En la Quebrada se coplea, es decir, se cantan coplas, en ronda (...) es frecuente que alguien se ubique en el centro para ofrecer bebida, ya que se considera que no se puede cantar sin tomar. La ronda permite seguir cantando y girando aunque se está borracho, ya que la gente se puede abrazar y apoyar” (1996: 283).

Para el estudio del contrapunto de coplas utilizamos la perspectiva de la *performance* porque la misma implica una visión totalizadora, donde confluyen: a) la práctica –el canto de coplas y el contrapunto–, b) los productos –las coplas–, c) los actores –los copleros–, d) la situación específica de su ejecución relevada en el campo, el contexto –el carnaval de la

<sup>5</sup> Es preciso señalar que esta el canto con caja no es exclusivo de las cuadrillas, ya que también se cantan coplas con caja en otros grupos carnavalescos humahuagueños (La Unión, Los alegres de Humahuaca, Los solteros, entre otras) pero como *performances* secundarias o subordinada.

<sup>6</sup> El pueblo kolla está conformado por descendientes de comunidades originarias que habitaban en el territorio que actualmente corresponde al Noroeste argentino y de inmigraciones posteriores de quechuas y aymaras. Según el INDEC, en base a la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas 2004/2005, el pueblo originario Kolla, en Jujuy y Salta alcanza un número de 53.000 integrantes, aproximadamente. Aunque también algunos de los integrantes de la cuadrilla, en menor proporción, se auto-adscriben como *omaguacas*.

Nueva Cuadrilla de Cajas de La Banda-. Por lo cual, se propone su descripción e interpretación en función del contexto de actuación desde un abordaje etnográfico. Asimismo, esta perspectiva nos permite integrar los aportes hechos hasta el momento desde la musicología, focalizados en el estudio de la música de la baguala, y los estudios literarios, centrados en las estructuras poéticas de las coplas, su genealogía y su semántica, junto al abordaje de otros lenguajes que intervienen en su ejecución, como por ejemplo, el corporal y gestual y el visual, entre otros, en la consideración de sus múltiples relaciones como parte de una misma experiencia (Turner y Brunner, 1986).

En las ruedas de coplas del carnaval puede aparecer del “contrapunto cantores de distinto sexo” cuando, por ejemplo, una mujer comienza una copla de contenido provocativo dirigido a los hombres –o a un hombre– y es coreada por sus compañeras. Luego, algún varón reacciona respondiendo con una estrofa de similar intención y el diálogo “se enciende” mientras el contenido de las coplas se hace cada vez más osado. Las pautas que organizan y caracterizan el “contrapunto de coplas” serían: a) alternancia en la toma de turnos entre los cantores; b) no repetición de coplas (que se hayan cantado durante una misma *performance*); y c) “relación de diálogo” entre las coplas. Desde la perspectiva de los actores el contrapunto de coplas es percibido, en primer lugar, como una forma de “cortejo amoroso” pero también como un modo de discusión o lucha por los sentidos que gravitan en torno de la definición de los sexos, sus funciones y atributos (Mennelli, 2007b).

Una vez comenzado el contrapunto, los copleros cantan y se contestan, cada uno debe seguir las palabras del otro y tener una respuesta ingeniosa para continuar el juego, que divierte tanto a quienes lo ejecutan – “portavoces” del canto– como a los demás integrantes de la rueda. El desarrollo y el resultado del contrapunto dependen de la destreza y la astucia de los cantores desplegados en la misma. En este sentido, se trata de una práctica lúdica, es aleatoria y su ejecución implica tanto el conocimiento del repertorio común como la inventiva y la improvisación verbal. Por todas estas características el contrapunto de coplas genera una gran expectativa entre los copleros y es valorado precisamente por su carácter lúdico: los cantores y las cantoras a través de las coplas, se conquistan, se pelean, expresan su enojo, su desprecio, su admiración. Pero dicen y no dicen lo que dicen al cantar. De ahí la noción de “juego”, en el sentido de dos órdenes superpuestos: el orden de lo real y el orden de la fantasía en una misma práctica (Bateson, 1972). En su aspecto semántico, las coplas de contrapunto tienen intención provocativa y están relacionadas tanto con el cortejo amoroso antes mencionado como con la burla entre los hombres y las mujeres.

Por lo tanto, al presente en Humahuaca, el contrapunto de coplas puede ser pensado al menos desde dos dimensiones: 1) una dimensión que responde a los intereses individuales y subjetivos de los participantes de la *performance* –sujetos concretos con intereses y deseos específicos– que tienen el objetivo de conquistar, burlar, retar, o competir con un cantor o cantora del otro sexo, y cuyo objetivo principal es “dejar sin palabras al oponente”, o mejor “quedarse con la última palabra” y 2) en su dimensión social, la considerada en nuestro trabajo, a partir de la conceptualización de las coplas como enunciados, es decir como productos culturales, históricos e ideológicos, a través de los cuales se instituyen construcciones de “mujer” y de “hombre” que dan cuenta de las valoraciones sociales que pujan por la legitimidad y el reconocimiento en la *performance*. Desde esta perspectiva es que consideramos a los copleros y copleras como “portavoces” (Bourdieu, 1985) de la materialidad de las evaluaciones sociales, es decir, de los enunciados (Bajtin, 1999).

De este modo, nuestro análisis de la dimensión discursiva de los contrapuntos de coplas, a partir de un *corpus* constituido por la transcripción de 11 *performances* relevadas en 2002 y 2006, consistió en la identificación y descripción de las figuraciones de "hombre" y "mujer" instituidas en las coplas de contrapunto y una propuesta de agrupamiento de las mismas. Dichas figuraciones se instituyen como críticas, a través del humor, de ciertos modos normativos de organización entre los sexos. Así se evidencian críticas al matrimonio,

*Los hombres somos ratones  
las mujeres son el queso  
el matrimonio una trampa  
yo no me caso por eso* (copla de contrapunto relevada el 09/02/2002)

Dichas críticas se encuentran también asentadas en las figuraciones (1) "la mujer que no se quiere casar", (2) "el marido y la mujer burlada" o "la cornuda y el cornudo" y (3) "la mujer y el hombre que quiere a dos"

(1) *A mí me han dicho casate  
yo no me quiero casar  
Yo no me quiero casar  
por no tener que cuidar* (copla de contrapunto relevado el 26/02/2006)

*Yo no me quiero casar  
ni con viejo ni con mozo  
el viejo parece el oso  
y el mozo pal' cosquilloso* (copla de contrapunto relevado el 28/02/2006)

(2) el marido burlado o el cornudo  
*Mi caballo y mi marido  
se me fueron para Salta  
mi caballo que se vuelva  
mi marido no hace falta* (copla de contrapunto relevada el 09/02/2002)

*A vos vidita te quiero  
como pastilla de menta  
noche noche te cuerneo  
y vos no te has dado ni cuenta* (copla de contrapunto relevada el 26/02/2006)

la mujer burlada o la cornuda  
*El lucero sale triste  
cuando una nube lo empaña  
así salen las mujeres  
cuando el marido la engaña* (copla de contrapunto relevada el 09/02/2002)

*Sombrero viejo te has puesto  
sombrero viejo te has puesto  
cómo estará tu cabeza  
con las astas que te'i puesto* (copla de contrapunto relevada el 26/02/2006)

(3) *Media luna, luna entera*  
*y esta moza no es cualquiera*  
*tiene un marido en Jujuy*  
*y otro al lado de la frontera* (copla de contrapunto relevada el 27/02/2006)

*Una sola vida tengo*  
*docitas quiero tener*  
*una pa' de vez en cuando*  
*y otra pa' permanecer* (copla de contrapunto relevada el 26/02/2006)

Se produce, entonces, un comentario de dichos modos relacionales entre los sexos que como efecto genera un cierto grado distanciamiento y reflexividad colectiva acerca de los mismos.

Una vez caracterizada la *performance* y sinterizado su análisis (Mennelli, 2007) es preciso considerar algunos aspectos del carnaval humahuaqueño en función de comprender por qué decimos que dicha *performance* cumpliría una función de tipo regulatoria.

### Aspectos del carnaval humahuaqueño

Hay acuerdo entre diversos autores (Bajtín, 1994; Cortazar, 1949; Da Matta, 1981; Rector 1998) en considerar al carnaval como una festividad ligada en la antigüedad a cultos agrarios, la cual se ubica en el calendario cristiano precediendo la cuaresma a partir de la Edad Media, y que de este modo llega a América en el Siglo XV junto con los conquistadores españoles y portugueses, como fiesta pagana, medieval y popular (Bajtín, 1994: 11). Una vez en América el carnaval se transformó profundamente. Los procesos de conquista, colonización y de resistencia cultural de los pueblos originarios y criollos configuraron diferentes "modos" de celebrar el carnaval en todo el continente. En el Noroeste argentino, como parte de procesos de superposición de creencias se conformó el carnaval humahuaqueño, con rasgos aportados tanto por la cultura de los colonizadores como por las poblaciones indígenas y dicha celebración pasó a ocupar un lugar central dentro del calendario festivo-ritual de la Quebrada. Sin embargo, antes de la llegada del carnaval de los españoles se celebraba en toda la región el *Qhapaj Raymi*<sup>7</sup>, y si bien fue política de la conquista la "extirpación sistemática de las idolatrías" (Duviols, 1977) el mismo se siguió festejando y se circunscribió al tiempo del carnaval. De esto modo podemos leer el siguiente fragmento de entrevista:

<sup>7</sup> El calendario festivo-ritual representaría la materialización de los procesos religioso que se dieron en la Quebrada de Humahuaca, junto con otros, de orden económico, político y étnico. En este sentido Costa y Karasik (1996) proponen pensar el calendario como un gran rompecabezas, el cual se habría configurado sobre una matriz formal de doble articulación: a partir de un esquema católico-colonial representado por la liturgia católica (Abercrombie 1992) junto con ritos de transición entre determinadas fases ecológico-religiosas (Costa y Karasik, 1996) ligadas directamente con Pachamama y al ciclo agrícola (Merlino y Rabey 1992) Para las culturas de los Andes Centrales, el año ritual se está conformado por dos estaciones: la estación seca y la estación húmeda o de lluvias. Esta última se en noviembre y en la misma se desarrolla el *Qhapaj Raymi* (Fiesta de la Cosecha) (Baumann 1996: 20). El *Qhapaj Raymi*, la gran fiesta o fiesta principal (Kush 1999 [1978]) se desarrolla entonces en el calendario andino desde el solsticio de Diciembre hasta el inicio del otoño. Es la manifestación de la alegría y la confraternidad en homenaje a la fecundidad de la *Pachamama*, en su momento de mayor plenitud.

*“el carnaval no es de acá...vinieron los españoles y trajeron el carnaval...claro que el carnaval también tiene su parte católica, en relación a la cuaresma (...) aquí antes de los españoles se hacía la fiesta de la cosecha del maíz, por eso hasta ahora las comparsas bailan con el tallo de maíz en las manos, las chacras, las ponen en el mojón, tallos de girasol también...es lo que queda sobretodo en el rito a Pachamama de las antiguas fiestas agrícolas, de la cosecha” (Sixto, Marzo 2006).*

El calendario festivo ritual estaría articulado según Costa y Karasik (1996) por dos fases ecológico-religiosas, las cuales se vinculan con otros rituales de la estación seca y de la estación de lluvias. En la primera fase se celebran las “challas” o “challancos” –ritos propiciatorios tendientes a aplacar a Pachamama y a ganar su favor– en el momento de mayor incertidumbre respecto del año por venir (Merlino y Rabey, 1978) ya que se espera la germinación de los cultivos andinos tradicionales (Costa y Karasik, 1996). La segunda fase, de la estación lluviosa, se desarrolla entre Noviembre y principios de Marzo. En el artículo citado, las autoras plantean que el inicio de esta fase está marcado por la celebración del “día de las almas” y que por lo tanto esperarlas abre un tiempo festivo, cargado de energía positiva, cuyo punto culminante es el carnaval, el que a su vez coincide con la maduración y la cosecha del maíz. Durante esta fase se desarrollan rituales que ponen en comunicación los “tres mundos” de la cosmovisión andina: el “mundo de arriba”, “este mundo” y el “mundo de abajo” (Costa y Karasik, 1996: 289) o respectivamente *Janan pacha*, *Kay pacha* y *o Ukhu pacha* (Baumann, 1996: 26). Al inicio de la fase, en Noviembre, se potencia la comunicación de “este mundo” con el “mundo de arriba” y durante el carnaval con el “mundo de abajo”. En el “mundo de abajo” habita el *pujllay* o “diablo del carnaval”. Es el símbolo del carnaval de Humahuaca. Para los humahuaqueños representa la diversión<sup>8</sup>, en tanto implica “el permiso para ir jugar”, en un tiempo diseñado por la lógica ritual como un espacio para la liberación, tal como lo expresa uno de nuestros entrevistados:

*“Acá nosotros vivimos períodos de...en toda la zona andina es así...de un invierno muy cruel, muy duro, de mucho laburo y sacrificio...y entonces esta semana es la única...los únicos días en que la gente se libera y da rienda suelta...a sacarse todo el estrés, la rabia, la amargura...también manifestar su alegría, no?” (Julio, Febrero de 2001)*

<sup>8</sup> Los humahuaqueños, y muy especialmente los integrantes de las cuadrillas de cajas, siempre diferencian el diablo del carnaval de la figura del diablo cristiano. A continuación algunas citas de entrevistas al respecto: “el diablo del carnaval es un personaje que no es ni bueno ni malo...simplemente es un personaje que te permite el desahogo, te da permiso para que vos recuperes aliento de vida...te da permiso para que vos te saqués toda tu historia, y puedas seguir sobreviviendo (...) es ese personaje picareesco...que no tiene maldad” (Julio, Febrero de 2001).

“usted sabe que nosotros no le tenemos miedo al diablo...los kollas no le tienen miedo, ni a la muerte...ni a los muertos...más bien nosotros los recibimos una vez al año...vuelven a la casa y les damos de comer, de tomar, de coquear, de todo (...) y en España fijese que el día de los muertos es pánico total, especialmente en el campo...aquí se juega más bien” (Entrevista a Sixto, Mayo de 2001).



En Humahuaca se “desentierra el carnaval” y se lo vuelve a “enterrar” 9 días después, marcando de este modo su fin. Tanto el comienzo como su cierre implican una serie de acciones que celebran a Pachamama, sostenidas por prácticas en los “mojones” –darle de comer y beber, sahumar, darle coca, etc. –. Cada grupo carnalero tiene su mojón y consiste en un pozo –la “boca de la Pacha” – que está tapado por un montículo de piedras y se encuentra en los cerros o cerca de los ríos. El mojón de la NCCLAB se encuentra en las Peñas Blancas.

Hasta aquí es posible señalar entonces que el carnaval humahuaqueño constituye un ritual comunitario de la época de cosechas que celebra la abundancia, la fertilidad y la reproducción en el mundo, en el cual el *pujllay* tiene además influencia en la “multiplicación” entre los hombres:

*“es el encargado de la reproducción, no?...acá se dice que en carnaval...tradicionalmente se dice que ¿viste que en carnaval las parejas se desconocen?...cada uno va por su lado...acá empieza el Carnaval y el marido por un lado, la mujer por otro lado, soltero todo el mundo y es real eso (...) es ese diablito que se encarga para que después del carnaval, a los nueve meses, nacen un montón de niñitos, no?...” (Julio, Febrero 2001)*

Quienes participan del ritual expresan “estar endiablados” o “tener el diablo adentro” durante el carnaval. De este modo se “corporizaría” el símbolo del *pujllay* en y a través del ritual (Mennelli, 2004). En este sentido planteamos que el “cuerpo legítimo<sup>10</sup> del carnaval” es representado en las coplas como un cuerpo festivo, caracterizado por “estar alegre”: consumiendo bebidas alcohólicas, “machado” tal como ellos mismos expresan, cantando y bailando, y por demostrar resistencia física durante los 9 días del carnaval (Mennelli, 2006). Por lo tanto, el cuerpo ideal sería el que durante el carnaval encarna el *pujllay*.

Ahora bien, si durante el carnaval se ponen en contacto “este mundo” con el “mundo de abajo”, entonces el carnaval puede ser caracterizado como liminal (Turner, 1999). Desde esta perspectiva, el carnaval se constituiría como un período transicional de indeterminación –de las estructuras y clasificaciones sociales– caracterizado al mismo tiempo como fuente de posibilidades y como “peligroso”. Al respecto, Mary Douglas sugiere que todos los sistemas sociales son vulnerables en sus márgenes y que, por consiguiente, todos los márgenes se consideran peligrosos<sup>11</sup>. Al respecto, nos interesa destacar, que quienes participan del carnaval reconocen que el contacto con el “mundo de abajo” comporta ciertos peligros, sin embargo los mismos pueden ser “controlados”, si se respetan las reglamentaciones rituales, tal como se expresa en el siguiente fragmento de entrevista:

<sup>9</sup> Según Costa y Karasik “el mojón es un ámbito de encuentro con las deidades. Allí se invoca a la Pachamama, de allí surge el carnaval y el diablo que presidirá todo el tiempo... es también un conducto, una vía de comunicación con otros mundos, fundamentalmente con el mundo de abajo. En este sentido cumple la función de ‘centro’ del ritual y es donde lo ‘extraordinario’ se irradia a todos los presentes” (1996: 284).

<sup>10</sup> Nuestra propuesta consiste en una interpretación de la categoría “cuerpo legítimo o ideal” de Bourdieu (1986).

<sup>11</sup> En *Pureza y Peligro*, Mary Douglas considera asimismo que “la actividad de clasificar es un universal humano” (2007: 15) la cual se encuentra en la base de toda organización social. Asimismo, propone que el desorden (característico asimismo de ciertos rituales, entre los cuales podríamos incluir al carnaval humahuaqueño) es fuente de peligro y poder al mismo tiempo. Ya que el desorden, ilimitado por deducción, es el material sobre el cual se realizan todas las clasificaciones y crean las realidades culturales (2007 [1966]: 113).

*"porque cuando uno desentierra...es posesionado, no? por el pujllay...entonces, cuando uno entierra se tiene que sacudir en el mojón...sacarse el diablo de encima...se sacude el talco, serpentina...todo...en general uno se sacude, se desprende de ese diablito para que ¡plumm! se lo vuelva a enterrar, guardado, porque si no lo enterrás, dicen que después andás endiablado todo el año...te persigue (...) yo el año pasado por un problema personal...desenterré y me fui a los dos días...y tuve un año de mierda...me accidenté, estuve accidentado seis meses...así, y bueno, no sé, casualidad, no sé pero..." (Julio, Febrero 2001)*

Por lo tanto, en la caracterización del carnaval humahuagueño como liminal y peligroso también debemos tener en cuenta los aspectos regulatorios del mismo. Aquí es dónde nos interesa discutir dos propuestas condensadas en la metáfora bajtiniana del carnaval como el "mundo al revés".

### Carnaval y regulación

En su análisis de la obra de Rabelais, Bajtín (1994) describe la "cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento" y propone que el carnaval, al constituirse como una inversión y relativización de las normas establecidas (jerarquías, legitimidades, roles sociales) implicaría una brecha que conduciría a su cambio, es decir, este autor contribuye al señalamiento del aspecto subversivo del carnaval.

Otros autores sostienen que si bien los ritos carnalescos pueden manifestar una crisis momentánea del mando y una subversión del orden, no implicaría un cambio sino que por el contrario contribuyen al disciplinamiento social. Así, Eco plantea que los desplazamientos o comentarios paródicos de las reglas sociales instituidas que se realizan durante el carnaval implican de presentación de las mismas y en el acto de presentarlas, al mismo tiempo, se las refuerza (1998: 16). Y Foucault (1993) sostiene que la "inversión" en realidad no es "lo otro" del sistema sino una parte del mismo y que, por lo tanto, la carnavalización está contenida en aquello que pretende invertir. Desde estas posturas, por ende, la trasgresión carnalesca tal como aparece sugerida por la obras de Bajtín no sería oposición a la ley sino una forma de fundarla y legitimarla.

### *¿Qué implicancias podrían tener estas lecturas sobre el carnaval en nuestro análisis acerca de la performance de contrapunto de coplas?*

Si consideramos al carnaval como contexto de la performance y proponemos que la relación performance-contexto (frame en Bateson, 1972; Bauman & Briggs, 1990) no es unidireccional sino de mutua implicación y determinación (Mennelli, 2007); la metáfora "el mundo al revés" adquiere, entonces, dos sentidos complementarios. Por una parte, el sentido de crítica/s a los órdenes establecidos que organizan los "géneros" entre los copleros de la NCCLB en el "mundo dado vuelta" donde reina el *pujllay*, caracterizado como liminal y peligroso, en los términos antes expuestos. Y por otra, un sentido regulatorio en el cual la performance de contrapunto de coplas, al poner en foco o destaque (Da Matta, 1981) una lucha entorno a los sentidos que definen "lo masculino" y "lo femenino" y la relación entre estos dos términos determinaría en ese mismo gesto una regulación: en el carnaval hay hombres y hay mujeres. Así, del análisis de las coplas cantadas en contrapunto durante el

carnaval emergen como figuraciones hegemónicas "el mozo" y "la moza" (Mennelli, 2007). Dichas figuraciones representan a la "mujer" y "al hombre" joven, soltero/a y sin hijos entre quienes se esperan relaciones de tipo heterosexuales, las cuales son representadas en los tipos de comportamiento implicados por el "estar endiablado", es decir en la puesta en acto del *pujllay*. Tal como aparece sugerido en la siguiente copla:

*Es carnaval es alegre  
yo soy un poquito más  
el carnaval es del diablo  
yo soy del gran satanás* (coplas de contrapunto relevada el 26/02/2006)

Las figuraciones "el mozo" y "la moza" también pueden ser ejemplificadas en algunas de las coplas relevadas para nuestro análisis

*Todas las vidas son buenas  
mejor la del soltero  
desensilla su caballo  
se duerme sobre el apero* (copla de contrapunto relevada el 09/02/2002)

*Ayer salí de mi casa  
diciendo ay volver mañana  
como soy moza soltera  
volveré en una semana* (copla de contrapunto relevada el 25/02/2006)

## Performatividad, identidad y cuerpo

Bourdieu (1985) desarrolla la noción de "eficacia performativa" a partir de su conceptualización de los enunciados performativos y los ritos de institución. En relación a estos últimos, la posición de Bourdieu implica un cambio en el foco de atención sobre los rituales conceptualizados en la literatura antropológica como "ritos de pasaje", especialmente por trabajo de Van Gennep, retomado en Turner (1974, 1999). Bourdieu plantea que aquello que se debe tener en cuenta en estos ritos no es el pasaje sino los límites o fronteras<sup>12</sup> que atraviesan dichos pasajes, entonces:

"Hablar de rito de institución, es indicar que cualquier rito tiende a consagrar o a legitimar, es decir, a hacer desestimar en tanto que arbitrario o reconocer en tanto que legítimo, natural, *un límite arbitrario* (...). Al marcar solemnemente el paso de una línea que instaura una división fundamental del orden social, el rito atrae la atención del observador hacia el hecho del paso (de ahí la expresión de rito de paso) cuando en realidad lo importante es la línea ¿Qué separa en efecto esta línea? Un antes y un después, por

12 "La frontera es sólo un producto de una división de la que posteriormente se dirá que está más o menos fundada en la realidad según las equivalencias más o menos numerosas y más o menos fuertes de los elementos que esa frontera congrega (...). La frontera...produce la diferencia cultural en la medida que ella es producto de esa diferencia." (Bourdieu, 1985: 89)

supuesto: el niño no circunciso y el niño circunciso. O incluso el conjunto de los niños no circuncisos y el conjunto de los adultos circuncisos. Pero, en realidad, lo más importante, y lo que pasa desapercibido, es la división que realiza entre quienes son aptos para la circuncisión, los muchachos, los hombres, niños o adultos, y quienes no lo son, es decir, las niñas y las mujeres. Así pues, hay un conjunto escondido en relación al cual se define el grupo instituido. El mayor efecto del rito es el del pasar completamente desapercibido: al tratar diferentemente a los hombres y a las mujeres el rito *consagra* la diferencia, la instituye, instituyendo al mismo tiempo al hombre en tanto que hombre, y a la mujer en tanto que mujer, es decir como no apta para la operación ritual" (1985: 79; el subrayado es nuestro).

Algunas consecuencias derivadas de los ritos de institución son aplicables a los enunciados performativos, en tanto ambos constituyen según el autor "actos magia social", es decir, tienen el poder de "crear aquello que nombran" constituyendo clasificaciones y creando la "realidad". En este punto podrían relacionarse con las ideas de "orden y desorden" de Douglas, quien en *Pureza y Peligro* propone que las

"ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las trasgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, desordenada por naturaleza. Sólo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y abajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden" (2007: 22).

Bourdieu señala además que aquello que se clasifica tiende a "explotar en alguna medida diferencias preexistentes, como las diferencias biológicas entre los sexos", naturalizando la diferencia y produciendo identidades (1985: 80). Así para el autor:

"La institución de una identidad...es la imposición de un nombre, es decir, de una esencia social. Instituir, asignar una esencia, una competencia, es imponer un derecho de ser que es un deber ser (o un deber de ser). Es *significar* a alguien lo que es y significarle que tiene que conducirse consecuentemente a como se la ha significado. El indicativo es, en este caso, un imperativo (...) Instituir, dar una definición social, una identidad, es también imponer límites (...). La esencia social es el conjunto de esos atributos y de esas atribuciones sociales que produce el acto de institución como acto solemne de categorización que tiende a producir lo que designa (...) Así, el acto de institución es un acto de comunicación, pero de un tipo particular: *significa* a alguien su identidad, pero a la vez en el sentido de que la expresa y la impone expresándola frente a todos, notificándole así con autoridad lo que él es y lo que tiene que ser (...) 'Convértete en lo que eres' tal es la fórmula contenida en la magia performativa de todos los actos de institución" (Bourdieu, 1985: 81-82; el subrayado es nuestro).

En síntesis, nos interesa destacar de la propuesta de Bourdieu que los ritos de institución y los enunciados performativos, en tanto operaciones sociales de *nominación*, cumplirían un rol fundamental en la creación de la "realidad", operando tanto en la constitución de clasificaciones y de clases: de edad, sexuales o sociales, pero también, clanes, tribus, etnia o naciones (Bourdieu, 1985: 65) como de identidades:

"El poder sobre el grupo que se trata de hacer existir, en tanto que grupo, es inseparablemente un poder de hacer el grupo imponiéndole principios de visión y de división comunes, por tanto, una visión única de su identidad y una visión idéntica de su unidad" (Bourdieu, 1985: 91).

En estos términos debe entenderse, entonces, el concepto de eficacia performativa en Bourdieu o performatividad, en Butler. Ambos autores coinciden en que el lenguaje no funciona ni mágica ni inexorablemente, sino que el mismo asume y modifica su poder para actuar sobre lo real mediante actos discursivos que, al repetirse, se convierten en prácticas arraigadas y la larga en instituciones. En este sentido, las luchas teóricas y políticas por la "nominación" ponen al descubierto el estado de precariedad y de inestabilidad que en realidad esconde cualquier categoría que pretenda abarcar completamente una identidad. Y esto es precisamente lo que viene a poner en evidencia la noción "performativa del género" de Butler (2001), cuyos principios analíticos podrían extenderse a otras formaciones de la identidad basadas en otros ejes, como por ejemplo, la etnicidad, la edad, etc. Uno de los principales objetivos de Butler en *El género en disputa*, consiste en realizar una crítica anti-sustancialista del género y des-naturalizadora del sexo<sup>13</sup>, tarea que comparten a su modo Bourdieu (2000) y Foucault (1995).

Bourdieu señala que si la división construida entre los sexos parece tan natural, es decir tan "normal" e "inevitable", es porque la misma "se presenta, en el estado objetivado, en el mundo social y también en el estado incorporado, en los *habitus*, como un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción" (2000: 21). Y por lo tanto nos habla de una "somatización progresiva" de "dos naturalezas diferentes" en tanto sistemas de diferencias sociales naturalizadas que inscriben:

"dos clases opuestas y complementarias de postura, porte, presencias y gestos (*hexis* corporal) y figuradas en las mentes que las perciben, conforme a una serie de oposiciones dualistas milagrosamente ajustadas a las distinciones que ellas han contribuido a producir, como la que se hace entre lo derecho y lo enderezado, lo curvo y lo encorvado, y que permitiría volver a engendrar todas las diferencias registradas en el uso del cuerpo o en las disposiciones éticas" (2000: 35).

<sup>13</sup> "...el 'sexo' impone una unidad artificial a un conjunto de atributos que de otra manera sería discontinuo. Siendo discursivo a la vez que perceptual, el 'sexo' denota un régimen epistémico históricamente contingente, un lenguaje que forma la percepción al modelar a la fuerza las interrelaciones mediante las cuales se perciben los cuerpos físicos" (Butler, 2001: 146). Así la categoría de sexo es parte del sistema de "heterosexualidad obligatoria" el cual funciona como un sistema de reproducción sexual obligatoria. En opinión de Wittig "masculino" y "femenino", "hombre" y "mujer" existen dentro de la matriz heterosexual; y son los términos naturalizados que la mantienen oculta (Butler, 2001: 141).

Foucault postula que “sexualidad” y “poder” son co-extensos. Es decir, que como el poder su dimensión “microfísica” implica tanto aspectos represivos como productivos de los sujetos, es posible observar a partir de su análisis tanto las prácticas y los discursos que tienden al disciplinamiento –hacer los cuerpos dóciles– como aquellos que lo resisten. Para esta autor:

“la noción de ‘sexo’ permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descubrir en todas partes: el sexo...pudo funcionar como significante único y universal (...) el sexo...es el elemento más especulativo, más ideal y más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas y sus placeres” (1995: 187-188)

El “sexo”, como categoría reglamentadora, produce sujetos, en tanto “punto imaginario fijado por el dispositivo de sexualidad, por el que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad...a la totalidad de su cuerpo...a su identidad” (Foucault, 1995: 188). En consonancia Butler afirma que:

“una vez que se entiende el ‘sexo’ en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora. El ‘sexo’ no es sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese ‘uno’ puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (2005: 19).

Para esta autora aquello que queda “al margen”, seres con género ‘incoherente’ o ‘discontinuo’ como por ejemplo los travestis y los gays y lesbianas, de lo considerado socialmente inteligible y legítimo en la “matriz heterosexual”<sup>14</sup> contribuye a la puesta en crisis de la “realidad” del género. Y por lo tanto es entonces que “llegamos a entender que lo que consideramos ‘real’, lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género...es posible [de ser] replantea [do]” (Butler, 2001: 22); en tanto, “la multiplicación de las posibilidades de género exhibe y trastorna las reificaciones binarias de género” (2001: 158). Por ende, Butler propone que el género “no es sustantivo, ni tampoco es una serie de atributos vagos” sino que “el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de la coherencia de género”. En síntesis, el género resulta ser

<sup>14</sup> La autora utiliza la expresión matriz heterosexual para designar “la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros, deseos. Me he basado en la idea de ‘contrato heterosexual’ de Monique Wittig y, en menor grado de ‘heterosexualidad obligatoria’ de Adrienne Rich para caracterizar un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de heterosexualidad” (2001: 38). “Los géneros inteligibles son aquellos que en algún sentido instituyen y mantiene relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (2001: 50).

performativo en tanto constituye la identidad que se supone que es (2001: 57).

Quisiéramos continuar nuestra argumentación centrándonos en las nociones de *identidad* y *cuerpo* que la teoría performativa del género en Butler contribuye a señalar. Respecto de la primera noción, y retomando los aportes de Foucault y Bourdieu desarrollados más arriba, la misma quedaría definida en el ámbito de lo político y no como característica del "ser", u ontología del sujeto. El género y el sujeto, constituidos al mismo tiempo, serían para Butler consecuencia de estructuras de poder preexistentes. De este modo

"el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción (...) no hay una identidad de género fuera de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas 'expresiones' que, según se dice, son resultado de ésta" (2001: 57-58).

Asimismo, la noción de *cuerpo* que contribuyen a delinear estos autores se define en términos políticos. Para Bourdieu "el cuerpo biológico socialmente forjado es así un cuerpo politizado, una política incorporada", de este modo denuncia que la definición del cuerpo como "lo natural" es consecuencia de un trabajo social de construcción, en especial en su dimensión sexual (2000: 45) y como contrapartida crítica propone conocer "el modo de operación propio del habitus sexuado y sexuante y las condiciones de su formación" (2000: 73). Además, este autor considera el habitus sexuado sólo puede ser comprendido si se tiene en cuenta "la dominación masculina". Esto es que el mundo social se fundamenta en una visión androcéntrica la que es naturalizada bajo la forma de posiciones y disposiciones elementales del cuerpo (2000: 36). Esto le lleva a plantear a su vez que las diferencias sexuales son diferencias sociales naturalizadas en tanto implican una "somatización de las relaciones de dominio", es decir, como consecuencia de "la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados" (2000: 42). En una línea argumentativa similar Butler propone que:

"el género es una construcción que constantemente oculta su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, producir y mantener géneros diferenciados y polares como ficciones culturales queda oculto por la credibilidad de esas producciones y por los castigos que acompañan el hecho de no creer en ellas" (2001: 171).

Podríamos reconocer –analíticamente y no como momentos distintos– dos dimensiones en los que opera la materialización del género: la discursiva y la corporal. La relación que plantea la autora entre "performatividad del género" y "materialización" puede ser leída en la siguiente cita:

"la performatividad debe entenderse, no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra (...) las normas reguladoras del 'sexo' obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. En este sentido, lo que consti-

tuye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (2005: 18)

Dicha “materialización” nunca es completa para Butler, por lo cual es necesaria la reiteración, uno de los fundamentos de la performatividad, y, por lo tanto, “los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización” (2005:18)

Ahora bien, si consideramos nuestro propio trabajo (Mennelli, 2007) podemos decir que las coplas de contrapunto contribuyen a la re-presentación de “dos” géneros en el carnaval de cuadrillas. Esto se evidencia, como señalamos en la introducción, en la ausencia de representación de los otros géneros, objeto de la obra de Butler. Por lo tanto, el canto en contrapunto en el contexto del carnaval de cuadrillas podría ser pensado en términos de la autora antes mencionada como “un acto de dominación y obligación, un performativo institucionalizado que crea y legisla la realidad social al requerir la construcción discursiva/perceptual de los cuerpos de acuerdo con los principios de diferencia sexual” (2001: 148). De este modo, que el cuerpo con género sea performativo tiene al menos dos consecuencias: en primer lugar, indica que el cuerpo no tiene una posición ontológica diferente de los diversos actos que constituyen su realidad; y en segundo lugar implicaría que si la realidad del cuerpo con género “se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la reglamentación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo (...) que así instituye la ‘integridad’ del sujeto” (Op Cit. 2001: 169). Para Butler, entonces, el cuerpo “no sería un ‘ser’ sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente reglamentada, una práctica significativa dentro de un campo cultural con jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria” (2001: 171).

Rescatando, los aportes de Foucault, Bourdieu y Butler contribuyen al señalamiento de los cuerpos como efecto de una dinámica de poder, de tal modo que la materia de los mismos se propone como indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y su significación. En la constitución de los cuerpos opera el *habitus* sexual (Bourdieu) y la matriz heterosexual (Butler) y por lo tanto, desde esta perspectiva, el “sexo” ya no es considerado como un dato corporal sobre el cual se impone la construcción social del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización misma de los cuerpos (Foucault). En función de esta postura, Butler va a decir que la matriz heterosexual es excluyente y que por lo tanto en función de las clasificaciones que ordenan el mundo social (Douglas, 2007) –es decir en el marco de la inteligibilidad y la coherencia cultural de los cuerpos (correlación entre sexo, género y deseo)– se va a determinar una esfera de cuerpos “legítimos” y otra esfera de seres abyectos que forman el “exterior constitutivo del campo de los sujetos” (2005: 19). Y que en este sentido hay cuerpos más importantes de que otros.



## Consideraciones finales: “Cuerpos que importan”

Butler utiliza la expresión “cuerpos que importan” para dar cuenta de aquellos cuerpos “impensables, abyectos, invivibles” (2005: 14), los cuales contribuyen al replanteamiento de las teorías sobre los géneros. Pero también en su obra, la enunciación de los “cuerpos que importan”, implica un compromiso político, en tanto constituye una acción reivindicatoria que intenta contrarrestar la violencia normativa que comportan “las morfologías ideales de sexo” y la violencia implícita en la “matriz heterosexual.” (Butler, 2001: 20). Sin embargo, en el marco del presente trabajo apelamos a la cita de Butler queriendo decir exactamente lo opuesto, es decir que en el contexto del carnaval de cuadrillas (NCCLB) la *performance* de contrapunto contribuiría al señalamiento de los cuerpos que importan. Ya que si consideramos que durante dicho carnaval se asume corporalmente el *pujllay* –símbolo de la diversión, los excesos y la reproducción– la *performance* del contrapunto de coplas constituiría una instancia colectiva y pública que regularía la institución de los cuerpos legítimos y legitimados del carnaval: los hombres y las mujeres. En este sentido entendemos el siguiente enunciado:

“Como en otros dramas sociales rituales, la acción de género requiere una actuación repetida, la cual consiste en volver a realizar y a experimentar un conjunto de significados ya establecidos socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación (...) Esas acciones tienen dimensiones temporales y colectivas, y su carácter público no deja de tener consecuencias; de hecho, la actuación se efectúa con el objetivo estratégico de mantener al género dentro de su marco binario, aunque no puede considerarse que tal objetivo sea atribuible a un sujeto, sino, más bien, que funda y consolida al sujeto” (Butler, 2001: 172)

En consecuencia, podríamos decir que en la *performance* de contrapunto de coplas se instituyen las figuraciones de “el mozo” y “la moza” en tanto ordenan, clasifican e identifican a los participantes en el carnaval de cuadrillas, quedando como “grupo oculto” –del cual nos previene Bourdieu– es decir, aquellos que no son nombrados: los niños, los ancianos, los homosexuales, por no ser “aptos” para la reproducción biológica, que en última instancia inferimos estaría en la base de la función regulatoria señalada para el carnaval.

En este sentido es que proponemos que en el carnaval de cuadrillas, la *performance* del contrapunto de coplas podría pensarse como un ejemplo de “práctica del deseo heterosexual” (Butler, 2001: 56), y por ende regulatoria, en tanto la misma pondría en escena a dos actores: un “hombre” y una “mujer”, los cuales se encuentran implicados en una relación binaria de mutua diferenciación y asumen en el canto los enunciados del grupo al cual representan.

## Bibliografía

**Aretz, Isabel**

1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.

**Bajtín, Mijaíl**

1999. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

**Bajtín, Mijaíl**

1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

**Bateson, Gregory**

1972. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Eds. Carlos Lohlé.

**Bauman, Richard & Briggs, Charles**

1990. "Poética y performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social". Traducción de Corina Courtis, Cátedra de Etnolingüística UBA. Buenos Aires.

**Baumann, Max Peter.**

1996. "Andean, Musica Symbolic Dualism and Cosmology". En: *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (ed.). Madrid: International Institute por Traditional Music. Iberoamericana.

**Bourdieu, Pierre**

2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

**Bourdieu, Pierre**

1986. "Notas provisionales para la percepción social del cuerpo". En: *Materiales de sociología crítica*, Madrid: La Piqueta.

**Bourdieu, Pierre**

1985. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Aka.l

**Butler, Judith**

2005. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

**Butler, Judith**

2001. *El género en disputa*. México: Paidós.

**Cámara de Landa, Enrique**

2001. "La Música de la Baguala". En: *MÚSICA, Boletín de la Casa de las Américas*. Nº 6-7. Nueva Época. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

**Cámara de Landa, Enrique**

1994. "La música de la baguala del Noroeste Argentino". Tesis doctoral, mimeo. España: Universidad de Valladolid.

**Carrizo, Juan Alfonso**

1935. *Cancionero Popular de Jujuy*, U.N.T. Tucumán.

**Cortazar, Augusto R.**

1949. *El Carnaval en el Folklore calchaquí*. Buenos Aires: Sudamericana.

**Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela**

1996. "¿Supay o diablo? el carnaval en la Quebrada de Humahuaca". En: Ross Cumrine, N.; B. Schmetzl, (Compiladores) *Estudios sobre el sincretismo en América Central y los Andes*. Colección Estudios Americanistas de Bonn.

**Da Matta, Roberto**

1981. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

**Duviols, Pierre**

1977. *La destrucción de las religiones andinas*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.

**Eco, Umberto**

1998. "Los marcos de la libertad cómica" En: Humberto Eco y otros ; *Carnaval!* México: FCE.

**Foucault, Michel**

1995 *Historia de la sexualidad*, Tomo 1. Madrid, Siglo XXI.

**Foucault, Michel**

1993. *Prefacio a la trasgresión*. Buenos Aires: Trivial.

**Kush, Rodolfo**

1999 [1978]. *América Profunda*. Buenos Aires: Biblos.

**Mennelli, Yanina**

2008 "El carnaval de cuadrillas en Humahuaca: consideraciones en torno de sus sentidos sociales". Ponencia presentada en las *Vº Jornadas Nacionales. Homenaje a Guillermo Magrassi "Conocimiento científico y comunidad. De la Puna al Atlántico"*. Mar del Plata, 5 al 7 de junio.

**Mennelli, Yanina**

2007a. Un abordaje de la *performance* de contrapunto de coplas "hombre" y "mujer" en el carnaval humahuauqueño. Tesina para Licenciatura en Antropología Orientación Etnolingüística, Mimeo. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

**Mennelli, Yanina**

2007b. "El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuauqueño: una propuesta de estudio centrada en su performance". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*. N° 22. Buenos Aires.

**Mennelli, Yanina**

2006. "Acerca de las representaciones de 'cuerpo' en las coplas del Carnaval de Humahuaca". 8° Jornadas de Antropología Sociocultural. CD editado en Rosario.

**Mennelli, Yanina**

2004. "El carnaval en el cuerpo" En: *Simposio "Propuestas para una Antropología del cuerpo"*. VII CAAS. Villa Giardino, Córdoba. CD editado en Córdoba.

**Merlino, Rodolfo y Rabey, Mario**

1992. "Resistencia y Hegemonía: cultos locales y religión Centralizada en los Andes del Sur". En : *Allpanchis*. N° 40. Cuzco.

**Merlino, Rodolfo y Rabey, Mario**

1978. "El ciclo agrario-ritual en la Puna argentina". En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. Vol. XII. Buenos Aires.

**Plisson, Michel**

1986. "La baguala un género musical del noroeste argentino". Mimeo, Grenoble, traducido del francés por S. Larrandart.

**Rector, Mónica**

1998. "El código y el mensaje del carnaval. Escuelas de samba" En: Humberto Eco y otros *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.

**Shua, Ana María**

1998. *Cómo agua del manantial. Antología de la copla popular*. Buenos Aires: Ameghino Ed.

**Taboada, María S.**

1989. "Nuestra Copla campesina: una producción cultural desplazada" En: *Revista de Antropología*, Año IV, N° 8. Buenos Aires.

**Turner, Víctor**

1999. *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI,

**Turner, Víctor**

1974. "Dramas, Fields, and Metaphors". En: *Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, Cornell University. Traducción Cátedra Problemas Antropológicos Contemporáneos, UNR.

**Turner, Victor y Edward, Brunner (Eds.)**

1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago University of Illinois Press.

**Valladares, Leda**

2000. *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Emecé.

**Vega, Carlos**

1944. *Panorama de la Música Popular Argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada.