

Fronteras de sentido/s y tensiones identitarias en el campo del folklore jujeño

Borders of sense / s and identitarian tensions in the field of Jujuy's musical folklore

*Lucas A. Perassi**

Resumen

En nuestra investigación acerca del folklore musical jujeño, un punto central de la atención es el estudio de la subjetividad de los agentes que actúan en el campo, es decir, cómo se percibe su configuración, desde qué lugar se sostiene esa percepción. En este trabajo nos abocaremos al estudio de los discursos sobre el denominado "folklore andino" y cómo dicha categoría expresa y concentra las tensiones y las fronteras en un campo donde la práctica cultural está directamente ligada a la representación de un espacio.

En una primera aproximación, notamos una apelación por lo menos a tres tradiciones musicales distintas: Folklore Andino Comprometido, Alegre e Instrumental. Además de las tensiones entre sí, estas expresiones se entrelazan con otras como la definición de la argentinidad y la jujeñidad, y los lazos con la región supranacional andina y, especialmente, Bolivia.

Así, la noción de frontera como categoría explicativa nos permite analizar las pujas y convivencias en la definición del folklore jujeño legítimo, en tanto expresión auténtica de la identidad jujeña, que remite a las divisiones estatales y nacionales, pero también a la propia división geográfica en regiones y a la dicotomía entre las figuras identitarias como el gaucho y el indio. En ocasiones, estas representaciones pueden convivir "pacíficamente" pero en otras el debate acerca de su representatividad respecto de la cultura provincial se hace explícita.

Palabras clave: folklore, andinidad, fronteras, compromiso

Abstract

In our investigation about musical folklore of Jujuy, we focus on subjectivity of agents that act in the field, particularly, on how the field's configuration is perceived and from where that perception is carried out. In this paper we study the discourses about "Andean folklore" and how this category expresses tensions and borders in a cultural field where practice is directly linked to identity representation of space.

In a first approximation, we notes an invocation to three different musical traditions: Committed, Cheerful and Instrumental Andean Folklore. In addition to tensions between them, these expressions are intertwined with others such as definition of "Argentina", "Jujuy" and its relationship with the "Andean" supranational region.

Thus, notion of border as an explanatory category allows us to analyze the disputes and coexistences in definition of legitimate folklore of Jujuy, as authentic expression of a identity (which refers to the state and national divisions). As well refers to dichotomy between identity figures such as the gaucho and the Indian. Sometimes, these representations can coexist "peacefully" but in others the debate about their representation with respect to the provincial culture becomes explicit.

Keywords: folklore, andinity, borders, commitment

* Universidad Nacional de Jujuy

Introducción

En nuestra investigación acerca del folklore musical jujeño, un punto central de la atención es el estudio de la subjetividad de los agentes que actúan en el campo, es decir, cómo se percibe la configuración del mismo, desde qué lugar se sostiene esa percepción. Por ello, consideramos necesario determinar cuáles son las categorías desde las cuáles los sujetos juzgan a sus interpretantes (conjuntos o solistas)¹, establecer su procedencia, observar si éstas presentan regularidades en cuanto a sus usuarios (status socio-económico, pertenencia o no al campo folclórico, género, etc.), y si la utilización de dicha categoría en algún sentido tiene su correlato en la acción social del sujeto.

Especialmente, nos interesan aquellas categorías que expresan cuestiones fronterizas y tensivas, en la representación del campo folclórico. En este trabajo nos abocaremos al estudio de los discursos sobre el denominado “folklore andino” y las tensiones que esta denominación carga en un campo donde la práctica cultural está directamente ligada a la representación de un espacio. Nuestro análisis lo realizamos a partir de la categoría de “frontera” entendida tanto en su carácter semiótico como espacial, que involucra el trazado de límites, distinciones, luchas y, a la vez, procesos de coexistencia, mediación, traducción, contacto, etc.

Jujuy se encuentra, precisamente, en situación de frontera cultural (Lotman, 1996; Camblog, 2015; Cebrelli, 2017). Para los distintos agentes, delimitar el folklore, clasificarlo y categorizarlo, constituye una práctica de semiotización que interrelaciona las espacialidades con las identidades colectivas. De modo que la cultura puede definirse no sólo en vinculación con el espacio sino constituirse ella misma, metafóricamente, en espacio simbólico de interrelaciones de sentido.

Precisamente, la concepción de “folklore andino” es coincidente con la propuesta romántica de asociación (y limitación) de las identidades y prácticas culturales a los espacios, es decir, una referencia geográfica que se considera ligado a cierto tipo de música; sin embargo, al profundizar en cuál es el sentido en que se utiliza la expresión en los medios de prensa jujeños², sobre todo para referir al folklore producido en la provincia, es notoria la multiplicidad de sentidos entrelazados y superpuestos que esta categorización adquiere.

En una primera aproximación, notamos en ellos una apelación por lo menos a tres tradiciones musicales distintas, ligadas entre sí por la utilización de unos instrumentos comunes, entre los que se destacan el charango y los instrumentos de viento como quenenas, anatas, zampoñas como rasgos característicos (P.

1 En trabajos anteriores abordamos las categorías de “folklore fiestero” (Perassi, 2009) y “folklore joven” (2013) y los valores en las que estas se sostienen.

2 Los discursos analizados se textualizan en notas y entrevistas publicadas en los diarios Pregón (P.) y Tribuno (T.) de Jujuy, tomando metodológicamente la prensa como fuente de acceso a los campos culturales (Perassi, 2018).

05/12/2012). La delimitación de estas tres líneas o tradiciones del folklore andino muchas veces no es clara. Aquí las llamaremos, como categorías elaboradas por nosotros, pero que surgen de las valoraciones realizadas por las notas de prensa: *Folklore Andino Comprometido*, *Folklore Andino Alegre* y *Folklore Andino Instrumental*. Como veremos, aunque esta distinción se corresponde con los ritmos, también incluyen consideraciones de las letras cantadas, de modo que existe un espacio fronterizo entre ellos, entendido como umbral de sentidos cuyos límites no están del todo definidos.

Folklore Andino Comprometido

Los compositores y artistas que los diarios clasifican en esta categoría (no siempre enunciada, sino muchas veces implícita en las valoraciones y adjetivaciones) conciben el folklore como un modo de representar al hombre que habita el espacio geográfico andino en su carácter de sujeto históricamente oprimido, marginado, despojados de la mirada idílica de la vida rural que proponía el paradigma clásico del folklore (T.19-05-2012).

De algún modo, esta postura es contraria al folklore andino fiestero, porque considera que sus letras, que fundamentalmente hablan de amor, abandonaron la tradición reivindicativa del sujeto popular (T. 23/09/2012). Desde esa perspectiva, los pueblos originarios, la vida en los pueblos más relegados y los efectos de la megaminería son las temáticas que aborda un folklore comprometido con los campesinos y sujetos populares de los andes, razón por la cual recibe su nombre.

En esta tradición se incorporan, en distintas notas, junto a Bruno Arias, Milena Salamanca (*iluminando con 'Surco' de Chabuca Granda y la promesa de reponer la profundidad de una sonoridad andina tantas veces bastardeada*, dice el diario Pregón, 28/01/2013), Pachi Alderete, Adrián Témer y Pichón Córdoba, el grupo Inti Marka, Inti Huayra, Humahuaca Trío, entre otros.

Cuando se refieren a esta línea del folklore andino, su definición misma es transfronteriza, porque las notas suelen asociarlo a una concepción latinoamericanista o indoamericanista (P. 04/01/2013). Así, esta concepción del folklore andino en su expresión comprometida se articula con referentes de los años '60 y '70 conformado por cantautores "de protesta" como los chilenos Víctor Jara, Quilapayún o Inti-Illimani, emblemas de la "Nueva Canción Chilena". Además, esta perspectiva se articula con el movimiento latinoamericanista que en Argentina tuvo su expresión en el Movimiento Nuevo Cancionero (un movimiento que podríamos considerar en la frontera entre tradición y modernidad, tal como lo conciben Díaz, 2009 y, sobre todo, Camacho, 2011).

Para Inti Huayra, la relación entre folklore y compromiso es intrínseca, en la medida que al tratarse de un género que expresa "el alma del pueblo" debe actualizarse de acuerdo a las vivencias presentes del sujeto popular. Abandona, así, la visión romántica que inmoviliza al campesino o al indio en el pasado

(P. 10/03/2010). Similar concepción está presente en el huayno “Kolla en la ciudad” de Bruno Arias, en el que plantea la opresión laboral, la discriminación y la folklorización de su cultura sufrida por el kolla, no ya como sujeto del pasado sino como habitante empobrecido de la ciudad moderna.

Esta referencia nos sitúa en la complejidad semiótica en la que se desenvuelve este tipo de expresiones folklóricas en Jujuy, puesto que la expresión comprometida choca contra dos imágenes fuertemente instaladas en la representación social del folklore entre el público jujeño: la idea de que la música es la expresión de la alegría en tanto característica principal del hombre andino, manifestada sobre todo en el carnaval, y de que el folklore debe reflejar los paisajes rurales, especialmente de la quebrada de Humahuaca, y no los urbanos, es decir, debe ser “paisajístico”, en sus propias palabras, o “para el turismo”, como lo define Vásquez Zuleta (Perassi, 2008). Tradición/modernidad, rural/urbano y fiesta/compromiso, son las condiciones bipolares sobre las que giran las definiciones del folklore legítimamente jujeño, en tanto andino.

La coincidencia, en todo caso, es que el folklore andino no es sólo alegría (cuestión que no descartan de pleno, por otra parte) sino que debe representar a su lugar de origen en su complejidad, con “las alegrías y tristezas de su pueblo”, como lo dice Pachi Alderete (T. 22/10/2014).

En esta perspectiva cobra valor, entonces, no sólo la música sino también la letra, la poesía, frente a las otras tradiciones andinas, la del folklore fiestero y la instrumental. Se trata de que las letras sean la voz del sujeto popular, que el cantor sea una expresión de éste.

Folklore Andino Alegre o Fiestero

No es la del compromiso la representación privilegiada de la andinidad en el folklore moderno jujeño en la prensa, antes bien se prioriza (por cantidad de notas que así lo designan) la corriente “fiestera” o “alegre” de la música, lo que involucra ritmos como el carnavalito, huaynos, tinkus y sayas, como lo resume la nota titulada “Folklore y diversión” en el diario *Pregón* (05/12/2012). La misma nota refiere esta perspectiva desde la que se entiende que la característica “esencial” del hombre andino no es su tristeza, sino su alegría desatada, expresada mayormente en carnaval, por lo que la música que más lo representaría es la que expresa esa fiesta. De allí que se defina la música jujeña como “fiestera y carnavalera” (P. 05/12/2012).

Esta forma de legitimación define el folklore andino como folklore alegre, para bailar, definición que se sustenta en la idea de la fiesta como referente identitario en algunas definiciones de la jujeñidad. Es decir, la fiesta, en general, y relacionada con el carnaval en particular, constituye un referente de la jujeñidad en las notas de ambos diarios, con definiciones como “la fiesta máxima de los jujeños” (P. 30/02/2011) o “carnaval, la fiesta de todos los jujeños” (T. 03/01/2008).

En esa misma dirección, la celebración del carnaval puede situarse en la tradición rural andina prehispánica. Esta mirada es propulsada sobre todo por los músicos de mayor “tradición” (hablamos de artistas como Fortunato Ramos, Tukuta Gordillo, Tomás Lipán, Gustavo Patiño) y las instituciones oficiales de pueblos como Tilcara y Humahuaca. La adscripción aborígen es clara en la auto-denominación de Tilcara como “Municipalidad Indígena”, que recupera la celebración del Kapaj Raymi³ como vínculo entre el Enero Tilcareño y las celebraciones del Carnaval (T. 12/12/2013).

En Humahuaca, también se tradicionaliza el Kapaj Raymi como fundamento de lo que la Municipalidad llama el Alborozo Humahuaqueño, una serie de celebraciones y espectáculos que comienzan en diciembre y terminan en febrero o marzo con el carnaval (P. 10/02/2010).

Así, se traza una tradición de la expresión musical fiestera ligada a la relación del hombre andino con los periodos agrícolas, en los que la música es celebratoria de la siembra (en agosto, con el ritual de la Pachamama) o de la cosecha (en febrero, con el Carnaval). Luego, estas prácticas se adaptaron a los cambios provocados por la colonización y la modernidad, pero manteniendo la relación entre música y fiesta (T. 02/11/ 2007).

De cualquier modo, lo importante es rescatar los esfuerzos que se dirigen a legitimar la “ancestralidad” de las expresiones musicales alegres o fiesteras como expresiones de la andinidad. Podemos decir que el proceso de tradicionalización (Williams, 1997)⁴ realizado en Jujuy ha privilegiado la tradición de verano como referente identitario. Y en esa proyección de la fiesta se privilegian ritmos como carnavalitos, taquiraris, huaynos y bailecitos, “ritmos que invitan a bailar” (Pregón, 19/01/2009), e instrumentos como quena, caja, sikuri, erke (Pregón, 05/10/2014), expresiones del folklore fiestero o alegre presentado como característico de la provincia: *llevan la alegría de nuestra tradición musical*, resume Pregón (11/01/2012), hablando de la presentación de Los Tekis en el Festival de Doma y Folklore de Jesús María.

Es decir, mientras el carnaval se asocia con la celebración prehispánica Kapaj Raymi, en cuanto al ritmo asociado a la festividad, el carnavalito, se traza la continuidad de una cosmovisión y filosofías andinas de base comuni-

3 Kapaj Raymi: “es otra de las festividades importantes de los pueblos originarios. En ese día el Tata INTI (Sol) se posiciona en el punto más cercano a nuestro planeta. Su calor produce una manifestación de alegría en los animales, plantas y todo ser viviente se colma de júbilo en homenaje a la fertilidad de la Jallpamama (Madre Tierra) (...) Muchos hermanos Kolla Suyu se reúnen en sus lugares de origen para la realización de tan importante fiesta que se inicia con el solsticio de verano y se extiende hasta el comienzo de otoño. En el Kapaj Raymi se incluyen todas las festividades que se realizan en las diferentes lo distintas denominaciones entre las cuales está el carnaval (T. 12/12/2013).

4 Desechando la visión sustancialista de la tradición, como “supervivencia inerte del pasado”, recuperamos la visión procesual que propone Raymond Williams: “lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un pasado reconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. (Williams, 1997: 137)

taria que explicarían su permanencia como música representativa de la jujeñidad hasta la actualidad, siempre considerando el criterio de andinidad como definición del carácter musical fiestero: *el carnavalito 'El humahuaqueño' es la composición musical más popular que ha surgido en el seno del folklore andino* (P. 03/02/2014). Por supuesto, estas apelaciones se enmarcan dentro de los cambios ocurridos entre fines del siglo XX y principios del XXI, entre los cuales no son menores la declaración de la Quebrada de Humahuaca “Paisaje Cultural Patrimonio de la Humanidades” por parte de la UNESCO, y el auge del turismo internacional.

En definitiva, el carnaval se presenta como la fiesta referencial más significativa de la provincia, representación que aparece claramente tanto en las letras del folklore jujeño como en las notas de los diarios analizadas. De modo que la jujeñidad, así definida como fiesterera y carnalera, tiene su modo legítimo de expresión en el folklore andino alegre, imagen que se proyecta hacia dentro y hacia fuera del propio campo (P. 29/05/ 2014).

Parte importante en esta definición de la jujeñidad ligado a la fiesta lo tiene el hecho de que se trate de celebraciones y ritmos “participativos”, es decir, donde la gente puede incluirse. En ese sentido, se resalta el carácter comunitario del carnaval (T. 26/05/2013). Asimismo, el ritmo característico de la fiesta no posee una coreografía rígida (como sí la tienen el bailecito, la zamba o la chacarera, por ejemplo), lo que permite una mayor apertura a la participación, como lo señalan Los Nocheros al hablar del éxito de Los Tekis en este sentido: “La música jujeña tiene eso, que se baila saltando nomás, y al ratito entonces ya estás integrado a la fiesta”, decía “Quique” Teruel al diario *La Gaceta de Tucumán* (04/04/2011).

Desde los cultores de este tipo de expresión, al ser la música andina alegre una forma de expresión de un espíritu andino ancestral alegre, se propone como otra forma de compromiso con la jujeñidad. Esto no significa de ningún modo negar la opción reivindicativa social, sino hacer consciente una elección de dos modos posibles de representación, como lo señalan Los Tekis en una entrevista:

Aunque se nos ha señalado de poco comprometidos, elegimos transmitir las cosas buenas, la cultura milenaria de nuestra provincia, aquello que la diferencia. Es nuestra forma de compromiso con el lugar donde nacimos: llevar su cultura por todo el país y por Latinoamérica. (...) Nos pusimos al hombro las cosas lindas que tiene Jujuy, queremos que todos bailen, se diviertan y la pasen bien, que disfruten de nuestro carnaval (...) Nuestra música es comprometida, es sólo una faceta del asunto la que mostramos pero es igual de valiosa (T. 09/08/2012).

En consonancia con ello, Los Tekis definen su actuación en la medida que trasladan no sólo la música sino todo el carnaval a otros espacios. Esta caracterización del compromiso entendido con claros tintes románticos, como un

reflejo del espíritu del pueblo, deriva entonces en la identificación del folklorista (grupo o conjunto) con la provincia, lo cual nos lleva a un problema de identidad colectiva y de etnicidad.

Folklore Andino Instrumental

Esta forma de ejecución del folklore, contrariamente a la fiestera, se entiende que corresponde con el periodo “triste” o invernal de las prácticas culturales puneñas (T. 25/04/2008).

El blog Música Andina (www.musicaandina.blogspot.com) señala que “El cóndor pasa” y el carnavalito “El Humahuqueño” son las canciones más populares surgidas en el seno del folklore andino, y las que más versiones han tenido. Independientemente de la veracidad de estas afirmaciones, lo cierto es que como referentes de la canción andina cada una de estas composiciones ha logrado representar cabalmente cada una de las ramas mencionadas: la instrumental y la alegre.

El folklore andino instrumental, entonces, suele considerarse un modo de expresión de la naturaleza y/o de los estados de ánimo del hombre de la puna y la quebrada, pero sobre todo de la primera, en la medida que la representatividad asignada al carnaval en la segunda la relacionan con el folklore fiestero. Así, los títulos de los discos y espectáculos suelen hacer referencia al altiplano como espacio privilegiado de la música instrumental: “Armonía Ancestral del Altiplano” de Rúl Olarte, “Música del Altiplano” de Miguel Llave, “Sol del Altiplano” de Gordillo.

Algunos de los más representativos folkloristas de Jujuy pueden adscribirse (o por lo menos parte de su obra), a esta variedad instrumental del folklore andino: Ricardo Vilca, Miguel Llave, Fortunato Ramos, Tukuta Gordillo, Gustavo Patiño, Raúl Olarte, Micaela Chauque, Ecos de la Puna, Antarca, entre otros.

Además del paisaje, suele referirse al viento (característica casi omnipresente en las dos regiones andinas de Jujuy) como fundamento de la música, del cual los instrumentos son consecuencia y continuación, como lo expresa el título “Herederos del viento” del disco de Patiño. Se trata de una mirada romántica del instrumento y del músico como expresión de la naturaleza de la que provienen (T. 29/10/2012).

Aunque fundamentalmente orientada hacia la expresión melódica “triste”, ligada al paisaje puneño, en algunos artistas como Micaela Chauque puede leerse una consideración de la música instrumental como parte indisoluble tanto del altiplano como de la quebrada, en tanto expresiones (melódica y alegre, respectivamente) implicadas una con la otra como parte del ciclo agrario anual. Sin embargo, a pesar del reconocimiento y el capital simbólico que este tipo de expresión otorgan a nivel musical, el folklore andino instrumental no

es de consumo popular en el sentido que no es favorecido en los festivales y presentaciones públicas, además de ser considerado de menores posibilidades de venta por las discográficas. Así, artistas como Gustavo Patiño o Los Tekis debieron incluir en su repertorio grabado más composiciones cantadas a pedido de las discográficas (P. 15/01/2007). En la industria de la música popular, sobre todo la pensada para consumo juvenil, se considera que los temas instrumentales otorgan prestigio musical, capital simbólico, pero no “venden”. Es decir, se incluyen en los discos como pruebas del conocimiento y desempeño musical del artista, pero esta inclusión señala la presencia de un espacio de frontera marcada entre los consumos masivos y los “ilustrados” (Sánchez, 2002 y Kaliman, 2007).

Micaela Chauque, quien considera la música instrumental como una forma de compromiso con el “alma y el espíritu de los pueblos andinos” (P. 06/11/2013), tuvo que hacer lo propio. En su elección, terminó por definir a favor de la inclusión de la copla, en sus distintas variantes y tonadas, y la conformación de un grupo de folklore andino comprometido llamado “Grita Nativo”, cuyos integrantes provienen, en parte, de Humahuaca Trío, luego de que Juan Cruz Torres dedicara mayor tiempo a la producción televisiva.

Etnicidad y compromiso

La complejidad en este trazado que venimos haciendo aumenta si atendemos a la dificultad de adscribir a distintos grupos y solistas en algunas de las líneas. Distintas notas de prensa inscriben dentro de la línea reivindicativa a artistas como Fortunato Ramos (T. 30/07/2011), Tomás Lipán (P. 10/01/2013), Mónica Pantoja (T. 12/06/2014), Maryta Caparrós (P. 26/09/2014). Sin embargo, no está claro el criterio con que se realiza esta adscripción si atendemos a que el repertorio de muchos de ellos no difiere en gran medida del ejecutado por otros conjuntos clasificados de “fiesteros” o “alegres”.

Podemos decir, a partir del análisis de las notas que tienen por objeto a los músicos del folklore de la provincia, que en ciertos casos el criterio de “autenticidad” atribuible a músicos provenientes de la Quebrada de Humahuaca es condición suficiente para que sean considerados reivindicativos de una raza y/o una cultura. Es decir, los folkloristas nacidos en Tilcara, Purmamarca, Humahuaca, Tilcara no necesitan dar pruebas de su autenticidad porque ésta parece estar dada de nacimiento, de sangre, como dice Pantoja: “creo en vez de nacer llorando nací cantando” (T. 12/06/2014).

Sin embargo, el hecho de haberse dedicado al folklore, independientemente de la corriente (comprometida, fiestera, instrumental) elegida, se concibe como un compromiso con la propia tierra y la cultura, que desde esta perspectiva son indivisibles. Se trata de folkloristas “identificados principalmente por su compromiso y defensa con las manifestaciones culturales y tradicionales que nos diferencian del resto del país y del extranjero” (P. 20/02/2010). Es decir, el compro-

miso se presenta en clave de “resistencia” frente a la imposición de una cultura nacional o la globalización. Y como las prácticas culturales son la expresión de la provincia, esa resistencia desemboca en la existencia misma de ésta como tal. Por lo tanto, es un compromiso que se asume con la tierra (T. 26/10/2012), con los antepasados (P. 10/01/2013), y con la familia (P. 26/09/2014).

“Compromiso”, en estos casos, se une al sentido de “resistencia”, entendiendo que la cultura andina de Jujuy se encontraba “amenazada” (por motivos que no se explicitan) o pronta a desaparecer, y que fue la labor de los músicos la que la mantuvo viva. En ese mismo sentido se califica al Tantanakuy (encuentro de músicos iniciado a fines de los ’70 en Humahuaca) como “un formidable ejemplo de resistencia cultural por más de tres décadas” (P. 05/02/2012 y T. 23/07/2011). También en cuanto al Encuentro de Copleros que se realiza todos los años en Purmamarca desde 1983, la coplera y folklorista local Selva Vilte destacaba “la resistencia a pesar de todos los golpes que se reciben permanentemente como pueblo” (Pregón, 20/01/2008).

Se trata de una cultura que por una u otra razón se percibe siempre en peligro. Pocas veces las razones son enunciadas, pero por la lectura de los mismos medios y de notas de opinión relacionadas se pueden deducir: la contante compra de tierras y viviendas por parte de personas no nacidas en los propios pueblos, el turismo masivo, la globalización sufrida por los jóvenes, etc. De modo que la caracterización del folklore andino como comprometido con base en la etnicidad se inscribe en el marco de la emergencia de otros casos concretos en los que la apelación a la etnicidad por parte de distintos agentes sociales se asocia a lo auténtico y a la jujeñidad (ligando lo andino como definición de lo jujeño) para legitimar el debate acerca de distintos acontecimientos de interés comunitario⁵. La adscripción a la andinidad sirve muchas veces como legitimación frente a entes gubernamentales, instituciones e, incluso, fenómenos, que se ligan con una construcción de los intereses “nacionales” o estatales, en detrimento de la propia comunidad. Es decir, las identidades concretas y sus concretos intereses se articulan con reclamos “indigenistas” o “andinistas”, según sea el caso, y el reconocimiento de su pre-existencia respecto de la nación, para disputar el poder en la posesión de los bienes y el patrimonio y la decisión sobre ellos.

Tensión entre lo andino, lo boliviano y lo criollo

Es importante aquí repasar muy brevemente la historia del folklore argentino moderno (Kaliman, 2003; Díaz, 2009) y su constitución en Jujuy (Perassi,

⁵ En este sentido, tomamos dos casos sintomáticos: por un lado, los discursos de rechazo a la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, aparecidos en las cartas de lectores de ambos diarios, desde la asunción de una identidad “india” (Perassi, 2017a); y por otro, el rechazo al grupo Humahuaca Trío también desde la misma identificación, difundido tanto a través de cartas de lectores como de correos electrónicos y páginas webs (2017b).

2015) a fin de esclarecer de qué modo el campo involucra representaciones identitarias disímiles y hasta contradictorias. Resumiendo, podemos señalar que el folklore musical argentino, tomando los rasgos principales del romanticismo alemán, nace indisociablemente ligado a la idea de nación. Por lo tanto, hay desde su origen una ligazón entre la práctica musical folklórica y la concepción de un espacio simbólicamente demarcado de cuyo “espíritu esencial” esta práctica es una expresión.

Igualmente ocurre hacia el interior del país, cuando las provincias reivindican sus propias prácticas ligadas a la idea de una provincianidad (jujeñidad, tucumanidad, salteñidad, etc.) que está en permanente relación dialéctica de complementariedad o confrontación con la “argentinidad”. ¿Qué ocurre con aquellos espacios geográficos fronterizos, limítrofes con otro/s país/es? ¿Qué relación establecen con esa cultura propia y otra a la vez? ¿Qué relación se establece entre la definición del folklore jujeño en relación con categorías como “folklore boliviano”, “folklore andino”, “folklore criollo” en tanto formas de exclusión o inclusión de géneros, artistas, estilos, etc., en el campo así configurado, es decir, como un modo de demarcar las fronteras simbólicas de la jujeñidad y/o la argentinidad, según sea el caso?

Para este análisis, entendemos las fronteras simbólicas como una forma de construir el sentido del espacio ligado, por un lado a la concepción de identidades imaginarias (la jujeñidad y la argentinidad) y, por otro, a la demarcación de campos de la actividad humana (en este caso, el del folklore musical jujeño). Así,

La simbolización del espacio es un proceso que remite al establecimiento de límites, fronteras y umbrales, proceso íntimamente ligado a la identidad y a la diferencia, a la relación del ‘nosotros’ con los ‘otros’ (Segura, 2006).

En este sentido, las fronteras son formas de representar, establecer clasificaciones, jerarquías, límites, que guían la acción en un campo determinado. Es decir, en tanto fronteras, pueden ser puente de unión con otros campos y representaciones o de exclusión y de separación. Y la disputa por el establecimiento de dichas fronteras es objeto de disputa hacia el interior de cualquier campo social.

Si retomamos las discusiones realizadas en trabajos anteriores sobre la relación entre la nacionalidad y la provincianidad (Díaz, 2009), además de la cuestión de la constitución del folklore como industria y mercado (Kaliman, 2003), podemos decir que la participación en el campo del folklore moderno argentino significa, por parte de los artistas provinciales, un doble movimiento de articulación con el discurso nacionalista y de búsqueda de especificidad identitaria. La definición del folklore jujeño, por lo tanto, es pendular respecto de su ligazón con la identidad nacional y la identidad regional y provincial. A ello se suman las exigencias de la inserción del folklore en la industria cultural, en el marco de la cual es requisito indispensable un cierto grado de “nove-

dad”, a la vez que el campo mismo, por definición, exige apego a la tradición (Díaz, 2009).

En otras palabras, el campo del folklore moderno jujeño se define en constante relación de complementariedad y oposición con la idea de nación, trazando límites y fronteras difusas. Por ello, en los últimos años, el folklore jujeño ha apelado a una identidad musical “andina” ancestral y prehispánica con la que ha obtenido capital simbólico en el campo del folklore moderno. Esta apelación significa una reactualización del debate, a ambos lados de la frontera, acerca de la relación con la cultura considerada “boliviana”, tratando de establecer lo que Karasik (2007) llama “marca de origen”. En este sentido, los límites estatales se consideran como fronteras culturales, creando líneas imaginarias que separan, en el caso jujeño, la cultura “argentina” de la cultura “boliviana”.

La delimitación del campo y sus fronteras (lo que es y no es folklore en Jujuy), entonces, son motivo de las disputas discursivas y simbólicas. En este sentido, actúa aún con fuerza dentro del campo, la idea desarrollada desde principios de siglo XX por reafirmar los límites políticos con supuestas unidades culturales, las que parecen haber provocado una enérgica circunscripción simbólica en espacios de frontera. Como lo señala Ficosco (2014) la cercanía de la frontera en Jujuy parece exacerbar la necesidad, desde el trazado de los límites políticos y culturales de la nación, de diferenciarse del elemento externo, no argentino, boliviano. O en términos de Karasik (2000):

La situación de frontera política y social de la provincia y la historia de sus relaciones sociales, ha promovido en Jujuy lo que podría llamarse estrategias de distanciamiento simbólico en relación a lo kolla y lo boliviano. Estas prácticas sobre la memoria y sobre la identidad, aparecen exacerbadas y resignificadas en esta situación puntual de frontera, como parte de los reclamos de inclusión en el estado-nación por parte de los jujeños (179).

Los discursos diferenciadores adquirieron notable intensidad a lo largo de todo el siglo XX en Jujuy, en función de la adscripción a la nación, asociando la categoría “boliviano” a prácticas culturales o situaciones peyorativamente evaluadas en esta provincia. En cierto discurso identitario, se asocia lo boliviano con el comercio informal o “ilegal”, la existencia de ferias y vendedores ambulantes (lo que “afea” la ciudad), algunas epidemias relacionadas con la salud (el cólera) y, sobre todo, con la inmigración “ilegal” en busca del trabajo, la atención gratuita en salud y educación, o la compra de tierras, haciendo uso de las bondades que brinda la Argentina en esas materias y perjudicando, por ello, al argentino nativo (Sadir, 2009).

Es desde fines del siglo XX que comienza a reconocerse la provincia en una región geográfica y cultural (los andes) supranacional, proceso de reconocimiento étnico y cultural de la andinidad que tensiona la ligazón con la idea de lo “criollo”, en tanto representante mestizo de la nacionalidad, y acentúa el

carácter “indígena”, “aborigen” o “kolla” de ciertas prácticas culturales, consideradas como anteriores a la conquista y la constitución de la nación.

Así, en cuanto al folklore moderno jujeño, coincide esta autopercepción con el privilegio dado al folklore andino como expresión musical “jujeña”, identificación que va de la mano con la caracterización de lo “indígena” como emergente identitario antes negado, como lo desarrolla Ricardo Kaliman en su artículo “Ser indio donde no hay indios” (1994).

En definitiva, con la utilización de la categoría de folklore andino se da cuenta de la superación de ciertas estigmatizaciones derivadas de la relación del folklore con la proyección de fronteras simbólicas que trazaban un territorio cultural más o menos homogéneo, reconociendo la presencia aborigen y las relaciones regionales anteriores a los trazados de los límites del estado-nación. Al mismo tiempo, esa propia categoría de andino resulta en un borramiento o silenciamiento de lo “boliviano” como elemento que sigue considerándose peligroso en cuestiones económicas y sociales.

En su trabajo “Marcas bolivianas y jujeñas en la cultura. Reflexiones sobre la presencia boliviana en Jujuy” (2012), Gabriela Karasik analiza los procesos de estigmatización contra los bolivianos (aunque sin resultar en una segregación considerable), sobre todo en la década de 1990. Al mismo tiempo, explica que a comienzos del siglo XXI se produjo un proceso de revalorización de prácticas ligadas a lo que hasta entonces se rechazaba, explícita o implícitamente, como “boliviano”, pero al que se denomina por lo general con la categoría de “andino”. Particularmente en cuanto a incorporación de ritmos como saya, tinku, huayno, que ya estaban presentes en el repertorio de músicos jujeños pero que empiezan a considerarse un capital identitario diferencial en el marco del folklore argentino moderno. Sin embargo, este reconocimiento de la ligazón cultural en provincias de frontera se acompaña del desprecio de otras prácticas no legitimadas (es decir, la legitimación se da sólo en planos estrictamente establecidos como la música folklórica y la gastronomía “tradicional” o “ancestral”), o bien mediante la categoría de “andino” que al reconocer, niega y excluye otras categorías posibles como “kolla” o “boliviano”.

En los diarios analizados, se prefiere la utilización de “folklore andino” para calificar a los conjuntos de uno u otro lado de la frontera. Sin embargo, en ocasiones se mantiene la identificación de “folklore boliviano” para los grupos provenientes de ese país, aunque su repertorio o ejecución sean similares a cualquier otro de la provincia de Jujuy (P. 02/03/2011). Muchos grupos reconocen que las raíces y modelos de su ejecución musical se encuentran en grupos como Los Kjarkas, Savia Andina o Proyección, aunque la adscripción a la andinidad de esa música resulta en una imposibilidad de inscripción en lo “boliviano”, no sólo por la apelación a una entidad existente antes de la demarcación de los límites estatales, sino también por la posibilidad de interpretarse en términos de falta de autenticidad.

Por otro lado, algunos agentes e instituciones de Bolivia, desde la misma mirada de las fronteras como marcos rígidos que separan no sólo territorios sino también culturas, entienden que determinadas prácticas culturales (y específicamente musicales) han sido “robadas” por intérpretes jujeños a su país, puesto que no corresponden a expresiones propias de la argentinidad. Estas referencias al “robo” de la cultura boliviana es un fenómeno que tiene numerosos ejemplos en otros contextos, como lo señalan Sadir (2009) y Karasik (2000), por ejemplo en la disputa sobre el “robo” de la diablada por parte de la población de La Quiaca, o el conflicto sobre el origen de la misma entre Bolivia y Perú (Kulemeyer, 2014). Los propios medios jujeños reflejan algunas prácticas como estrictamente bolivianas: el tinku, la saya, la morenada que, sin embargo, forman parte de las comparsas del carnaval jujeño bailadas por migrantes bolivianos, descendientes de éstos o argentinos nativos, sin distinción (P. 08/02/2014).

Al mismo tiempo, lo que se reconoce como folklore “típico” de Bolivia también ha sufrido un proceso de nacionalización, puesto que se trata de un conjunto de danzas y ritmos (tinku, sikuris, diablada, morenada, saya, caporales, etc.) que inicialmente tienen origen en regiones diversas (Rivero Sierra, 2008), y que luego fueron paulatinamente incorporadas en las distintas regiones a través de los circuitos folklóricos y de los medios de comunicación de masas. En este sentido, se da en ellas un proceso de nacionalización similar al ocurrido con los géneros del folklore argentino (Díaz, 2009), aunque el modo en que esto ocurrió es totalmente diferente puesto que allí cumplen un papel fundamental las hermandades (Rivero Sierra, 2008).

De lo analizado se desprende que la relación de la jujeñidad, en tanto identidad colectiva, con la bolivianidad es problemática, pero no lo es menos con la noción de argentinidad. En el caso particular del folklore moderno, su pertenencia a un espacio de frontera así como la propia necesidad de identificación con el pago, diferenciación y originalidad, han llevado a un discurso de reivindicación de lo kolla y a la tradicionalización (en términos de Williams) de la música de origen boliviano en Jujuy. Sin embargo, este proceso se describe (y se encubre) bajo la definición de andinidad. De manera que prácticas compartidas a ambos lados de las fronteras políticas (bandas de sikus, consumo de hojas de coca, creencia en la Pachamama, etc.) no están identificadas como bolivianas sino como jujeñas, kollas o andinas. Al mismo tiempo, cuando sí existe una marcación y una valoración positiva, ésta pertenece al plano cultural (y generalmente a las prácticas consideradas folklóricas) y casi nunca al político y social. Como lo expresa Karasik (2009):

A diferencia de otras partes de la Argentina, en Jujuy este proceso de expansión de la cultura y el folklore boliviano no se ligó -por lo menos no directamente- con el fortalecimiento de la “cultura boliviana” o la legitimación social de los migrantes de este origen en la provincia. Más bien se relacionó en

primer lugar con un movimiento general de aceptación de “raíces andinas” en la sociedad jujeña, dentro de la cual puede mencionarse el de fortalecimiento del espacio cultural y político indígena.

Por otra parte, este privilegio de la identidad andina se realiza en desmedro de otras expresiones, las cuales, sin embargo, buscan reivindicarse como expresiones regionales, con límites claramente trazados, pertenecientes también al campo (T. 09/07/2011). Esta misma reivindicación parte muchas veces del reconocimiento de la preponderancia de la imagen andina como representación de la provincia, como marca el parte de prensa del “Carnaval de las Yungas” publicado en *Pregón* (29/01/2008), que comienza:

“Reconociendo que el carnaval de la Quebrada es imagen privilegiada de nuestra identidad, y sin menoscabar su importancia, también la zona tropical de la provincia tiene grandes muestras de culturas ancestrales, como el Pin Pin, centro de nuestros festejos”.

Así, el reconocimiento de la existencia de otras expresiones folklóricas, tanto originarias como criollas o gauchas, toma como referente siempre a la representación andina, para complementarla, ampliarla o discutirla, pero nunca negarla. Incluso, muchos de los grupos del folklore jujeño moderno incorporan en su repertorio expresiones de ambas corrientes, por lo general señalando la diferencia, aunque a veces sin categorizarlas, lo que queda implícito (T., 15/01/2011).

Existe, como vimos, la representación de un folklore andino que no termina por inscribirse completamente en la “argentinidad”, un poco porque la excede geográficamente, pero también porque no coincide plenamente con la imagen del gaucho privilegiada por esta representación. De modo que en distintos textos se circunscribe espacialmente la expresión “argentina” al espacio de los valles, mientras la originaria está presente en las selvas (con referencia guaraní), quebrada y puna (con referencia a lo kolla) (T. 21/01/2013).

El privilegio de una imagen identitaria -la andina- se traduce, como dijimos, en un borramiento o silenciamiento de las otras, aunque esta tensión sólo está presente de manera implícita en las notas. Además, no se cuestiona su representatividad, sino el hecho de que dicha representatividad sea restringida a una región de la provincia y no propia de toda la jujeñidad, abarcando las distintas regiones jujeñas y nacionales. Esta crítica podría parecer una cuestión menor si se desconoce que es ya histórica en Jujuy esta tensión entre las zonas “privilegiadas” y las zonas “excluidas”. Como lo analizamos en el trabajo dedicado a Humahuaca Trío, grupo sobre el cual se realizaron críticas similares por distintos medios (Perassi, 2006), esta diferenciación no tiene que ver, en principio, con cuestiones político- económicas, sino con el haberse privilegiado como imagen identitaria de la jujeñidad las regiones de la Puna y la Quebrada y sus tipos humanos, marginando para ello los Valles y la Selva (hoy llamada Yunga). Esta cuestión se transforma en factor económico en

la medida que la industria del turismo ha sido tomada por el Estado como prioridad en estos últimos años, sobre todo a partir de la declaración de la Quebrada de Humahuaca como “Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad” por parte de la UNESCO. Entonces, las tensiones tienen que ver más con el reconocimiento de esta división histórica que con los criticados, puesto que los mismos reproches podrían hacerse a la gran mayoría de los conjuntos o solistas folklóricos de la provincia.

Una forma de manifestación lingüística de estas tensiones es la que atañe a la distinción entre “tradicional” y “ancestral”, ligadas a priori con folklore “nacional” y “andino”, respectivamente. Se otorga carácter de autenticidad argentina a las expresiones “criollas” a través de la categorización como “tradicional” (que se contrapone al “ancestral” andino) (P. 19/07/2013; T. 17/02/2012).

Por el otro lado, se asocia lo “tradicional” con categorías como “criollo” o “carpero”, atendiendo al hecho de que en su origen se ejecutaba en carpas instaladas en terrenos baldíos. El folklore “tradicional” es, entonces, aquel que se entiende como constitutivo de la nación, frente a la expresión andina supranacional, como lo señala el Pregón (15/07/2009) al circunscribir los “temas del cancionero popular argentino, es decir del llamado folklore tradicional”. Pero en este caso de lo “nacional” o lo “argentino”, también su conformación es compleja porque se reconoce la zamba como ritmo de mayor tradición a la vez que la sumatoria de otras expresiones como la chacarera y la romántica (P. 15/07/2009).

Se entiende como folklore “tradicional”, entonces, a las expresiones musicales gauchas o criollas, asociadas con ritmos como zamba y, particularmente bailecito, de rápida inserción en los espacios urbanos y mucho menor en los rurales, como lo señalaba Vega (1944). Además, se entiende que en Jujuy, a pesar de esa adscripción a los orígenes del campo, el folklore criollo es considerado secundario del andino y necesita ser reivindicado, como lo señala Berengan (2012), para quien el “cancionero criollo es el más genuinamente jujeño, y necesita ser reivindicado”.

Expresión explícita de esta concepción son los integrantes del grupo Los Criollos, que dieron a su segundo disco el título de “La otra cara de Jujuy”, compuesto por zambas, chacareras, chamamés, bailecitos y taquiraris (T. 14/10/2012). Esta “reivindicación” del folklore criollo se articula con políticas de redefinición de “los valles” como zona de raigambre gauchesca. Es decir, ante la definición identitaria de los habitantes de las regiones de quebrada y puna ligada a lo indígena, en los valles -es decir, la zona de mayor densidad poblacional- los discursos identitarios cada vez más presentes en los medios gráficos (y en la conformación de asociaciones como la llamada “La huella gaucha”) se refuerza el carácter criollo-gauchesco de la identidad a través de una mayor presencia en actos oficiales y exposiciones culturales.

Los ejemplos de ellos son innumerables, como los “patios criollos”, “festivales criollos”, “encuentros de cultura gaucha”, etc., organizados por municipios como San Salvador de Jujuy, El Carmen, Yala o San Pedro. Este discurso criollista se apoya fuertemente en las necesidades de generar turismo en la zona, a partir de la diferenciación identitaria respecto de la quebrada (P. 20/01/2009). Se define como la música propia de este colectivo de tradición gaucha o criolla la música carpera (T. 26-08-2011 y 20/03/2008). Así, por ejemplo, desde 2011 se realiza el Encuentro de Música Carpera donde participan músicos de los valles (T. 15/12/2011), organizado por el propio conjunto de Los Criollos, cada año en una ciudad distinta del valle jujeño. En algunos casos, los más extremos de interpretación, la corriente criolla se corresponde con la verdadera expresión jujeña en tanto perteneciente a la nación (T. 20-09-2011).

En esta interpretación, la expresión andina se correspondería a otras naciones-estados adoptadas por los jujeños en relación con su gusto, pero no como auténtica expresión de la jujeñidad. En la misma nota, los integrantes del grupo Sentimiento 4 completan esta representación, expresando que “sin rechazar su valor, porque el arte sirve para unir, el folklore boliviano es algo que se ha impuesto entre muchos jóvenes de Jujuy”.

Este refuerzo de adscripción gauchesca de los valles se acentúa con textos dedicados a exaltar el papel de los gauchos jujeños en la lucha por independencia y a ligar los hechos históricos más significativos para la provincia (el éxodo jujeño, el día grande de Jujuy) con el accionar gauchesco. En el folklore moderno jujeño esta propuesta se visualiza no sólo en la amplia presencia de canciones dedicadas a estas temáticas en el repertorio de los músicos “carperos”, sino en los mismos nombres de los grupos, como Los Infernales de Güemes.

A modo de conclusión y apertura: el folklore jujeño desde el concepto de *semiosfera* de Iuri Lotman

Del análisis anterior creemos posible estudiar las particularidades semióticas del folklore musical jujeño desde la semiótica de la cultura desarrollada por Iuri Lotman, deteniéndonos particularmente en la intersección entre “tradicición” y “modernidad”, entre espacios geoculturales diversos como los denominados “puna”, “quebrada” y “valles” (a nivel provincial) o “nación” o “región andina” y, sobre todo, entre “esferas” culturales diversas como la “criolla” y la “india”. Se podría partir, para ello, de considerar al folklore como una *semiosfera* particular dentro del sistema social, para lo cual tomamos el concepto de Lotman:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta pri-

mario no uno u otro ladrillito, sino el “gran sistema”, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (...) sólo la existencia de tal universo –de la semiosfera– hace realidad el acto sígnico particular (Lotman, 1996: 23-24)

El folklore musical jujeño constituye un sistema complejo en el que es posible observar los procesos de constitución y modificación de los textos culturales. Cada letra, cada ritmo, cada forma de ejecución e interpretación, muestran los diferentes grados y modalidades como se concibe el sistema semiótico y sus fronteras, así como los mecanismos que producen las incorporaciones. El “texto” folklórico se pone en contacto con nuevos textos que la cultura va valorando como significativos, y el aumento de la irregularidad semiótica está estrechamente relacionado con un incremento en la circulación de “información” en la zona cultural provincial, producida tanto por el regreso de los jóvenes que estudian en otras localidades, por la presencia de los turistas, por el paso comercial hacia Chile, por la influencia de los medios masivos, entre otras muchas fuentes de propagación de textos.

Cuando nos detenemos en las expresiones del folklore musical jujeño, observamos cómo la activación de textos antiguos y modernos del sistema cultural y los fenómenos de interconexión entre lenguajes diversos y complejos, hacen de un proceso en apariencia estático y repetitivo, uno dinámico y múltiple. Las letras del folklore musical son expresión de una “identidad” que se considera “esencial”, pero las fronteras semióticas y geoculturales, tal como hemos señalado, marcan siempre una tensión recíproca entre el adentro y el afuera de las esferas culturales:

La frontera no es un límite que pone barreras a la penetración de lo externo, sino que es un umbral donde se negocian procesos de integración, un lugar plurilingüe que promueve adaptaciones y reelaboraciones, mediante las cuales las prácticas sociales y las prácticas discursivas entran en procesos de conflicto, negociación, intercambio y modificación constantes (Barei y Arancibia, 2005).

En el caso que nos ocupa, el folklore constituye por sí mismo una frontera en la que el discurso identitario tradicional cobra cuerpo en una práctica musical “moderna”, que ya no es la originaria, y que depende en gran medida de las leyes de mercado de las industrias culturales. Es decir, cualquier letra del folklore constituye un texto en el que las leyes del género (vinculadas con los orígenes campesinos del folklore) se negocian, se entrecruzan, con textos de la modernidad. Al mismo tiempo, el folklore jujeño, en principio exaltador de la tradición criolla al igual que todo el folklore argentino, incorpora simultáneamente textos que vienen de otras esferas culturales como la andina “indianista”.

En definitiva, existe una puja por la expresión auténtica de la identidad jujeña que remite a las divisiones estatales y nacionales, pero también a la propia división geográfica en regiones y a la dicotomía entre las figuras identitarias

del gaucho y el indio. En ocasiones, estas representaciones pueden convivir “pacíficamente”, porque los propios cultores no encuentran contradicción entre estas categorías. Probablemente se entienda que la representación del gaucho en tanto campesino, en nuestro territorio en particular, incluya la pervivencia aborígen en esa imagen. De todos modos, lo cierto es que no existe tensión entre ambas adscripciones.

En cambio, en otras ocasiones el propio músico expresa una contrariedad respecto del alcance representativo de una u otra imagen, como lo hace Bruno Arias en Clarín (14/03/2013), al señalar que el folklore “tradicional” integrado por bailecitos puede ser más representativo de la provincia, desde los términos folklóricos, mientras que el folklore “ancestral” puede tener mayor carácter de denuncia y proyección latinoamericana.

Estas tensiones pueden leerse como resultado de la concepción romántica de que a un territorio jurídico debe corresponder una expresión cultural. Es decir, si lo jujeño es argentino pero también andino, su referencia musical nunca es “propia” o “auténtica”, salvo en el esfuerzo que se realiza desde distintos ámbitos por delimitar el bailecito como un género especialmente jujeño, cosa que Carlos Vega ya descarta en 1946, aunque señala algunas características particulares en su danza.

Bruno Arias resume en el Tribuno acabadamente el problema que genera pensar el folklore desde los límites políticos asociados a fronteras culturales:

Jujuy tiene muchas influencias de Salta, Bolivia, Chile. Entonces encontrar una forma jujeña para diferenciarte es difícil. O caés en lo festivo que tiene un sonido más boliviano o en algo más carpero como en el Chaco Salteño. Es difícil mediar con eso (T. 29-05-2013)

En este marco, las prácticas musicales folklóricas en Jujuy tienen las características de las prácticas culturales fronterizas. Junto con la recuperación de formas rítmicas muy antiguas de la esfera cultural “andina” como el pim-pim, el huayno, etc., intrincadas con formas tradicionalmente “criollas” como la zamba y la chacarera, se encuentra la incorporación de elementos “modernos” (música de moda, nuevos instrumentos, vestimenta, las formas de baile más estilizadas, entre otros) que dan cuenta de los mecanismos de la transformación, es decir, de la irregularidad semiótica y el poliglotismo que rige el sistema folklórico provincial. Así, en el espacio folklórico de la cultura jujeña no sólo se realizan procesos comunicativos vinculados a la memoria, sino que también se producen nuevas informaciones, es decir, transformaciones del sistema, aun cuando éste parezca el mismo a través de los años (lo que es cualidad propia del folklore musical).

Por otra parte, la misma música da cuenta de las interacciones producidas con la cultura andina, ya sea a través de sus músicos o de la inmigración boliviana, interacciones que se patentizan con la inclusión de sayas y tinkus en el repertorio de grupos folklóricos jujeños. Esto da cuenta de la apropiación

de elementos “andinos” que en los últimos veinte años se van mostrando con más frecuencia en las fiestas de carnaval, aunque no sin conflictos. La introducción de nuevos textos (lo “moderno”, lo “andino” y hasta lo “indio”) en la memoria de la cultura folklórica antes exclusivamente “criolla” y “gaucha”, sirve como estímulo para su transformación ganando en complejidad y multiplicidad. Justamente es la complejidad lo que dinamiza las estructuras más arcaicas –o ritualizadas– y muestra al texto folklórico como un dispositivo formado por espacios semióticos heterogéneos.

Bibliografía

- BERENGAN, O.** (2012) *Música criolla tradicional de la provincia de Jujuy*. Jujuy: Ediunju.
- CAGGIANO, S.** (2005) *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo.
- CAMACHO, S.** (2011) “Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana”. *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- CAMBLONG, A.M.** (2015) *Habitar las fronteras*. Posadas, EDUNAM.
- CHAMOSA, O.** (2012) Breve historia del folkllore argentino. Buenos Aires: Edhasa.
- CEBRELLI, A.** (2017) “Representar, comunicar en y desde fronteras. Apropiaciones tecnológicas de comunidades kolla y wichi”, *Revista Cuadernos*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, Nro. 51: 59-70, Año 2017.
- COLUCCIO, F. y COLUCCIO, S. B. DE** (1999-2001) Diccionario folklórico argentino. Tomos I y II. Buenos Aires: Plus Ultra.
- DÍAZ, C.** (2009) *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- GIORDANO, S.** (2010) “La música folklórica argentina como fenómeno popular masivo: Del ‘boom’ del ‘60 al folkllore actual”. Departamento de antropología, Universidad de Buenos Aires, 7 de marzo de 2010: depant.filo.uba.ar
- JUÁREZ ALDAZÁBAL, C.** (2009) *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folklórica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- KALIMAN, R.** (1998) “Ser indio donde ‘no hay indios’. Discursos identitarios en el noroeste argentino” en MORAÑA, M. (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburg, Estados Unidos: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 285-297.
- _____. (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes”.
- _____. (2006) “Criollos y criollismo en la industria del folkllore musical” en *Revista de Investigaciones Folklóricas 21*, Buenos Aires, pp. 88-93.
- _____. (2007) “La distinción entre lo ilustrado y lo popular en el folcllore moderno argentino”, *VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Subsecretaría de Cultura de La Pampa & ISFNR: Santa Rosa, La Pampa, 20-22 de septiembre de 2007.

- KARASIK, G.** (1994) “Plaza Grande y Plaza Chica: Etnicidad y poder en la Quebrada de Humahuaca” en *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*. Buenos Aires: CEAL.
- _____. (2000) “Tras la genealogía del diablo. Discusiones sobre la nación y el Estado en la frontera argentino-boliviana” en GRIMSON, A. (Comp.) *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS/La Crujía.
- _____. (2005) *Etnicidad, cultura y clases sociales. Procesos de formación histórica de la conciencia colectiva en Jujuy, 1985-2003. Tesis doctoral*. San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- _____. (2010) “Subalternidad y ancestralidad kolla. Transformaciones emblemáticas y nuevas articulaciones de lo indígena en Jujuy” en GORDILLO, G. y HIRSCH, S. (Comps.) *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa en la Argentina*. Buenos Aires: FLACSO/La Crujía
- _____. (2012) “Marcas bolivianas y jujeñas en la cultura. Reflexiones sobre la presencia boliviana en Jujuy”. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n° 24, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Bolivia), mayo de 2012.
- KULEMEYER, J.** (2014) *La danza de los diablos: creencias, fiestas, devoción, historia política, controversias y trasfondos. Usos del patrimonio cultural en el área andina*. Jujuy: Ediuju.
- LÓPEZ, I.** (2013) “Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio”. *Revista Jornaleros, N°1*, Universidad Nacional de Jujuy.
- LOSADA, F.** (2003) “Folklore en Jujuy. De Eric Boman a hoy”. *Revista Pacarina. Arqueología y Etnografía Americana*, Año III - N° 3, Octubre 2003, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.
- LOTMAN, J.** (1996) *La semiosfera*. Madrid, Frónesis.
- PERASSI, L.** (2007) “Aproximación al Folklore Moderno Jujeño: imágenes predominantes en las letras de sus canciones”. Cuadernos, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy, (33), 127-142.
- _____. (2009a) “Representación de “Lo Indígena” en las letras del folklore jujeño”. Jornadas de Estudios Indígenas y Coloniales, Centro de Estudios Indígenas y Coloniales (CEIC), noviembre del 2009, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.
- _____. (2009b) “Criterios de distinción en el folklore jujeño. Usos de la categoría «festivalero»”. Cuadernos, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy, (36), 43-55.
- _____. (2010) “Apelación a la identidad ‘india’ en tiempos de “patrimonio” en Jujuy” en GUZMÁN, Raquel; MOYANO, Elisa y RODRÍGUEZ, Susana (Comp.) *La cultura en la transición del siglo XX al XXI*. Salta: EUNSA.

- SANCHEZ, O.** (2002) “Lenguajes en intersección: ‘culto’ y ‘popular’ en la configuración del campo musical”, Revista *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, Año 2002, ISSN N°1666-8197, p. 55-66.
- TRONCOSO, C. A.** (2012) “Turismo y patrimonio en la Quebrada de Humahuaca. Lugares, actores y conflictos en la definición de un destino turístico argentino”. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio*. Sauzal, Tenerife, España: www.pasosonline.org/Publicados/pasosoedita/PSEdita9.pdf
- VÁSQUEZ ZULETA, S.** (1999) *Historias del carnaval humahuaqueño*. Museo Folklórico Regional, Humahuaca (Jujuy, Argentina).
- VEGA, C.** (1944), *Panorama de la música popular argentina*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- VEGA, L.** (2013), *El diablo del carnaval de Humahuaca*. Jujuy: Ediunju.
- WILLIAMS, R.** (1997) *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.
- BAREI, S. y Arancibia, V.** (2005) *Lotman, Semiótica y Cultura*. Dossier especial de *Entretextos*, Universidad de Granada, Mayo de 2005: <https://dokumen.tips/download/link/entretextos-5-lotman-semiotica-y-cultura>