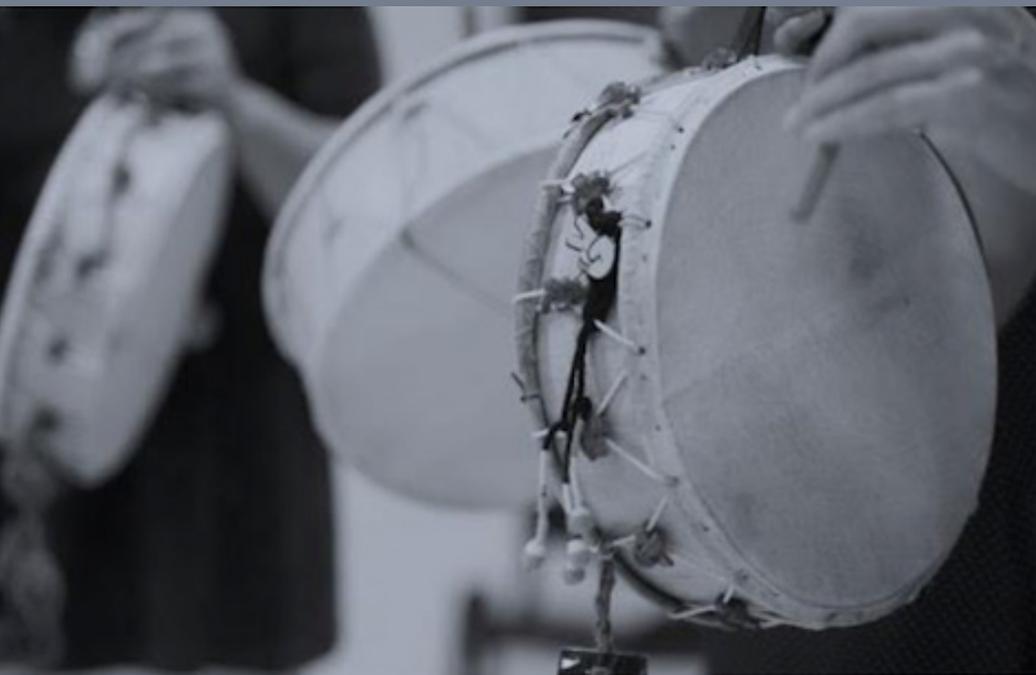


María Eduarda Mirande

(dir.)

Yo no canto por cantar...



El cancionero de coplas de Jujuy.

Tópicos y representaciones



Yo no canto por cantar...

**El cancionero de coplas de Jujuy.
Tópicos y representaciones**



***tiraxi*ediciones**

Yo no canto por cantar...

**El cancionero de coplas de Jujuy.
Tópicos y representaciones**

María Eduarda Mirande
(Dir.)



tiraxiediciones

Yo no canto por cantar : el cancionero de coplas de Jujuy, tópicos y representaciones / Mariel Silvina Quintana ... [et al.] ; dirigido por María

Eduarda Mirande. - 1a ed. - San Salvador de Jujuy : Tiraxi Ediciones,

2021.

ISBN 978-987-47753-5-1

1. Cancionero. 2. Cultura Popular. 3. Oralidad. I. Mirande, María Eduarda, dir.

CDD 782.42162009

Índice

Prólogo	9
El cancionero: Práctica	17
Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad <i>María E. Mirande</i>	19
“Así les dejo mis coplas”: Arte, oficio y memoria en el canto coplero <i>Mariel S. Quintana</i>	37
“Cuando salgo de mi casa / salgo a cantar, a bailar, / yo no salgo a contar penas / ni mis ojos a llorar”: representaciones sociales de copleros y copleras <i>Gloria C. Quispe</i>	55
Religión y pensamiento andino en el canto popular del norte jujeño <i>María J. Bautista</i> <i>Facundo E. Mur</i>	69
El cancionero: Discurso	105
Representaciones sociales e identidad cultural <i>Lucas A. Perassi</i>	107

Símbolos viejos en odres nuevos: flores, fuentes y tinas en la lírica popular (lectura contrastiva de villancicos antiguos y coplas de Jujuy) <i>María E. Mirande</i>	123
“Yo soy el hijo de la malva”: el motivo del huajcho en el cancionero tradicional andino <i>María E. Mirande</i>	143
Corpus Anexo	169
Discurso y representación en coplas jujeñas: fronteras, testimonios y disputas políticas <i>Andrea F. Chaile</i>	179
Tensiones entre la voz y la letra: la copla en tres textos escritos <i>Juan Páez</i>	207

Prólogo

Yo no canto por cantar... El cancionero de coplas de Jujuy. Tópicos y representaciones es un compendio de nueve trabajos, resultado final de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto *El cancionero de coplas de Jujuy: texto y actores* (código C/0192), que dirigí entre los años 2017 y 2019, y que fue financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales de la Universidad Nacional de Jujuy.

El canto de coplas es una práctica social y discursiva vigente en las comunidades originarias campesinas, especialmente en la Quebrada y Puna jujeñas, y en algunas localidades de impronta cultural criolla o mestiza. Se trata de un género discursivo oral, producido, transmitido y conservado en el seno de la comunidad que lo valora como parte de una tradición en la que se reconoce. Ese autorreconocimiento se realiza sobre una base de prácticas, creencias y representaciones sociales que gira alrededor del copleo, dando forma a una particular mitología de grupo, y contribuyendo así a su identificación y su cohesión social.

El propósito central del proyecto “coplas”–como lo denominamos al interior del equipo de investigadores– fue analizar las representaciones sociodiscursivas que acompañan, explican y dan fundamento al canto coplero desde dos perspectivas articuladas: la de sus actores sociales (copleros y copleras) involucrados en una determinada *performance* individual o colectiva, y las que ofrece el propio texto del cancionero a través de sus coplas. De allí que la estructura de este libro se divida en dos grandes aparta-

dos: “Práctica” y “Discurso”, donde se ubican los trabajos según ponen el énfasis en uno u otro aspecto.

El primer trabajo de mi autoría *Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad*, ofrece una introducción general al tema de la poesía oral y particularmente al estudio de la cuarteta octosilábica, a la que Dorra define como “la estrofa más constante en la transmisión de la cultura oral”. Para este semiólogo jujeño, la copla funciona como un artefacto verbal incesante, que reproduce en todos sus niveles constitutivos el dualismo semiótico de partida que opera en las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra. Dorra aporta los fundamentos teóricos y semióticos para ingresar al universo de la copla, y es un referente al que vuelven una y otra vez las investigaciones aquí reunidas.

Los trabajos de Mariel S. Quintana y Gloria G. Quispe, con distintas ópticas y desde diferentes contextos, analizan el rol y la función social del coplero y la coplera.

En “*Así les dejo mis coplas*”: *Arte, oficio y memoria en el canto coplero*, Quintana examina las representaciones de la figura del cantor, de su práctica y de sus roles sociales en el cancionero de coplas jujeñas. A partir de la hipótesis de Dorra acerca de la existencia de un estilo oral definible y reconocible en los textos, asociado a las primeras formas binarias de organización de la experiencia sensible del sujeto, observa cómo esta forma de la memoria oral no solo prefigura el género de la copla, sino también determina la imagen del sujeto que se erige como especialista de la voz cantada en su comunidad de pertenencia. Su aporte es fundamental para comprender el estatuto social del cantor y de la cantora en las comunidades locales, en vinculación con los poderes fundantes de la voz y la memoria colectiva.

Por su parte, Quispe, en “*Cuando salgo de mi casa / salgo a cantar, a bailar, / yo no salgo a contar penas / ni mis ojos a llorar*”: *representaciones sociales de copleros*

y *copleras*, nos invita a escuchar a las y los que cantan, pues su trabajo está realizado en el marco de su propia experiencia familiar como hija de una cantora de coplas. Atenta a los valores antropológicos de la voz humana, la investigadora observa los espacios y los modos en que acontece el canto, y en su análisis de las representaciones sociales de los copleros (y especialmente de las copleras) confronta el espacio público de la *performance* como lugar de exposición de la voz y el cuerpo, con el espacio privado, el hogar, como ámbito del encuentro con la voz propia y los sentimientos. Quispe trabaja con entrevistas y coplas de su registro personal, por lo que su investigación tiene gran valor etnográfico y testimonial.

Esta primera sección del libro se cierra con el ensayo *La copla entre dos mundos. Religión y pensamiento andino en el canto popular del norte jujeño*, de María J. Bautista y Facundo E. Mur, quienes estudian la manifestación de la copla en las prácticas y creencias religiosas tanto cristianas como andinas observadas en el marco de festividades y ritualidades en Jujuy (Semana Santa, Pascua, Carnaval). Las nociones de relacionalidad y complementariedad, sumadas a lineamientos conceptuales sobre el cristianismo andino y a un tipo de espiritualidad manifiesta como *sumak kawsay* o vida en plenitud, son las categorías puestas en funcionamiento en esta lectura. A lo largo de su desarrollo, los investigadores demuestran que el copleo es una práctica de resistencia cultural que proviene de una convivencia tensiva entre culturas en diálogo y disputa.

La segunda sección de nuestro libro se enfoca en el análisis del texto de las coplas inmerso en la red discursiva del que forman parte y en diálogo con el gran Discurso Social en el que se inscriben.

Este apartado se abre con una entrada teórica de Lucas A. Perassi, quien ha codirigido este proyecto. Su trabajo *Representaciones sociales e identidad cultural* gira acerca de la discusión teórico-metodológica de los conceptos de re-

presentaciones e imaginarios para el análisis de la cultura y, específicamente, de los discursos. Para ello, realiza un rastreo de ambas nociones y propone una articulación en la que las representaciones discursivas aparecen como objeto material del análisis que permite, mediante un proceso inferencial, “reconstruir” las representaciones sociales presentes en una subjetividad y, mediante un proceso relacional, visibilizar los imaginarios en las que estas se asientan.

El aporte de Perassi enmarca las grandes líneas teóricas que recorren las investigaciones realizadas por el equipo, especialmente las enfocadas en el análisis del discurso que el texto fluyente de las coplas va tejiendo en diálogo con los procesos sociales (históricos, culturales, ideológicos, políticos, económicos). Ese diálogo discursivo que copleros y copleras actualizan en sus coplas se realiza en permanente contacto con el acontecer social, siguiendo sus pulsos, sus cambios, sus conflictos y tensiones.

Los dos trabajos de mi autoría *Símbolos viejos en odres nuevos: flores, fuentes y tinajas en la lírica popular (lectura contrastiva de villancicos antiguos y coplas de Jujuy)* y *“Yo soy el hijo de la malva”: el motivo del huajcho en el cancionero tradicional andino*, abordan el análisis sociodiscursivo de tópicos, motivos y símbolos del cancionero de coplas de Jujuy. En el primero, a partir de una teoría del símbolo, se procede a identificar símbolos tradicionales en el cancionero, tras los cuales se leen representaciones sociales de la mujer y de lo femenino. Su sentido y valor se perfilan en la confrontación con otros textos de poesía oral: villancicos tradicionales hispánicos, en los que aparecen otras simbolizaciones del cuerpo y de los roles asignados a la mujer, que responden a contextos socioculturales alejados en el tiempo, pero no menos vigentes en poéticas donde mujer y naturaleza se identifican para celebrar la renovación de los ciclos vitales y la fecundidad.

En el segundo trabajo, se reconoce el tópico del *huajcho* metaforizado tras el motivo literario de “la malva” en

el cancionero popular andino, para luego seguir sus huellas en textos de canciones populares peruanas y ecuatorianas donde emerge con insistencia la fórmula “yo soy hijo de la malva”. En la representación figurada del *huajicho* en la malva, se reconocen las huellas de las formas de organización prehispánicas de las comunidades andinas y, asimismo, se analiza un estatuto ontológico vinculado a un sentimiento étnico de orfandad, que es posible rastrear en otras producciones orales de comunidades migrantes contemporáneas.

Discurso y representación en coplas jujeñas: fronteras, testimonios y disputas políticas es el trabajo final de la becaria Andrea F. Chaile, quien recibió la beca de iniciación a la investigación otorgada por el CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) y a quien dirigí durante el periodo 2017-2018. En su investigación, da cuenta de cómo las coplas funcionan como un lugar de disputa política que deja ver las tensiones entre centro y periferia, y analiza el rol que ocupa el cantor/la cantora en esas disputas, en las que participa convirtiendo su *performance* en un instrumento de lucha. Su aporte es muy valioso pues trabaja con coplas actuales y muestra la funcionalidad del copleo como vehículo de autorrepresentaciones sociales de grupos subalternos, cuyos voceros son los copleros y copleras. Estos participan en los festivales locales –espacios públicos– con una clara intencionalidad política que suman a la artística, y que se ha visto exacerbada desde la declaración de la Quebrada de Humahuaca como sitio patrimonial por la UNESCO en 2003.

Finalmente, este compendio se cierra con el trabajo de Juan Páez, *Tensiones entre la voz y la letra: la copla en tres textos escritos*, que responde al interés de este investigador por examinar qué sucede con la copla cuando es absorbida por otros géneros discursivos, en los que aparece como intertexto. Páez analiza las resignificaciones de la copla en manuales, narrativas y libros de cocina, lo que le per-

mite centrar la investigación en varias problemáticas: las tensiones entre la oralidad y la escritura, la utilización ideológica de los materiales orales (su vaciamiento), las tensiones entre coplas anónimas y coplas de autor, la voz del texto tradicional en contacto con otras voces populares. Se aleja así del enfoque que privilegia el estudio de la cuarteta en el contexto de la oralidad para prestar principal atención a su presencia en la escritura, esto es, al modo en que el género se comporta, se recontextualiza y se adapta a otras formas de la memoria cultural: los libros.

Para concluir, los nueve ensayos que integran este volumen son un aporte al estudio de la práctica social del copleo y del texto infinito de las coplas tradicionales en que se sustenta. Cada actualización del cancionero en una *performance* es una puesta en escena, para lo cual la cantora o el cantor dispone su cuerpo y pulsa su voz especializada en el oficio del canto, y al hacerlo activa una memoria común de la que brotan las coplas “como agüita de manantial”. Sea para celebrar la plenitud del estar viviendo, para hablar del oficio o del canto, sea para dar cabida a la mixtura entre fe y creencias o para ingresar en las disputas del campo social con un declarado tono político o un reclamo simbolizado, cada vez que una caja anuncia la copla, el copleo actualiza sus fundamentos simbólicos. Es entonces cuando la afirmación de la pura energía vital atraviesa la voz, retumba en los cuerpos, se prolonga en cada tum tum del tambor y en el zumbido de sus chirleras. Una y otra vez se renueva el poder performativo de la palabra que crea aquello que nombra, y “el mundo se hace totora” –como se escucha cantar en la copla–; esto es, el mundo se vuelve materia inteligible, se vuelve figura y objeto del discurso, mientras el canto aflora con toda la potencia –y la presencia– de la voz humana que anuncia al sujeto emergiendo como causa y efecto de su propio discurrir. Con sus voces, copleros y copleras se instalan en el mundo y cantan para decir sus alegrías y gritar sus penas.

Tal vez sea este el sentido profundo de la copla que ha inspirado el título de este libro:

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz;
canto pa' que no se junten
la pena con el dolor.

María Eduarda Mirande

El cancionero: Práctica

Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad

María Eduarda Mirande

En el prólogo a su libro *Sobre palabras* del año 2008, Dorra emplea un símil para referir al contenido que le cabe esperar a su lector, advirtiéndole que no hallará en su texto un sistema de ideas estructurado, sino “una pequeña, y expansiva, constelación” donde viejos tópicos se recuperan y se reúnen entre sí. El símil de la constelación en constante movimiento expansivo dibuja, en mi opinión, la forma misma del pensar dorriano, y se ajusta a la manera con la que el semiólogo desarrolla sus teorías. Teorías que van conformándose mediante un trabajo que avanza, es decir se expande, exponiendo, confrontando, revisando ideas, postulados y conceptos propios o de autores conocidos, filósofos, lingüistas, semiólogos, escritores con los que entabla un intercambio siempre lúcido, siempre ameno, siempre respetuoso. De lo cual resulta que sus constelaciones conceptuales se vayan conformando al compás de un movimiento no solo expansivo sino dialéctico, y que, además, se expresen en un estilo casi conversacional. Entrar a los textos de Dorra es entrar a un diálogo que instala una cierta proximidad con el lector al que se apela muchas veces con humor, sin perder por ello el rigor de un pensamiento analítico que progresa gradualmente de lo visible a lo invisible, de lo concreto a lo abstracto, de lo inteligible a lo sensible.

Entre las varias constelaciones dialécticas dorrianas, tal vez la más recurrente sea la de la esfera de la oralidad, puesto que aparece una y otra vez a lo largo de sus textos, haciendo figura, atrayendo conceptos que orbitan a su alrededor pero que tienen su propia gravitación y su propia trayectoria. Oralidad y escritura, oralidad y voz, voz y sujeto, sujeto y cuerpo, cuerpo y memoria, pero también oralidad y literatura, géneros literarios orales con especial atención a la poesía de tradición oral, literatura popular y literatura culta con sus zonas de intersección, estilo oral frente a estilo escrito, son los principales campos conceptuales que se despliegan en torno a la oralidad para dar forma a esa no tan “pequeña” constelación expansiva.

Resulta imposible abarcar todas estas direcciones en una presentación como la que aquí nos reúne, por lo que me centraré sobre cuatro puntos que considero centrales en la teoría dorriana de la oralidad y que abordaré a manera de “notas”, cuya finalidad es retomar las ideas de nuestro autor para mostrar en qué sentido son un aporte a este campo¹.

Nota 1. Oralidad: origen del concepto, paradojas terminológicas y principios éticos

Para abordar el concepto de oralidad, Dorra señala la paradoja de que no se puede pensar la oralidad fuera de los marcos conceptuales de la escritura, pues se trata de “una noción construida desde la cultura escrita –de la cultura alfabética– como un término opositivo y con fines de autoconocimiento” (2008: 75). Con el propósito de explicar la

¹ Aclaro que, si bien cito algunos de sus artículos fundamentales, especialmente los de *Entre la voz y la letra* (1997), las ideas desarrolladas en este trabajo se alimentan del discurso teórico del autor que se disemina y expande en otros de sus textos. Todos ellos se han consignado en la bibliografía final.

génesis del concepto y las razones de su emergencia en el campo cultural de Occidente, el semiólogo aporta una concisa reseña sociohistórica que arranca con la etimología de la palabra “oral”. Según el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas, el vocablo ingresa a la lengua española tardíamente, recién en el siglo XIX, tomado del latín *oralis* –que deriva de *oris*, boca– para significar lo “que se expresa de palabra”. Es en esta época cuando surge la reflexión en torno a lo “dicho con la palabra” frente a lo “expresado por escrito”. Esta distinción –según explica Dorra– respondía a los intereses de la sociedad occidental que necesitaba clasificar las formas de socialidad conocidas para dar cuenta de su propio funcionamiento social como una totalidad orgánica. La idea de que existen diferencias radicales en las formas de organización y en el desarrollo entre sociedades donde los mensajes circulan oralmente frente a otras que disponen de escritura, significó el punto de partida para sentar las bases de la antropología que, en sus primeras etapas se inició con la investigación etnológica, abocándose al estudio comparativo de las sociedades llamadas “primitivas”. Estas sociedades sin escritura alfabética presentaban formas estáticas y estables de relación con el mundo y, por lo tanto, contrastaban con las sociedades con escritura en las que el desarrollo de la inteligencia analítica y de las técnicas de producción de la vida material aseguraba un proceso evolutivo constante, acorde a los entusiastas postulados de la filosofía del Progreso. El estudio de estas sociedades orales, “primitivas”, “exóticas” o “arcaicas”, le permitió a la sociedad occidental reconocerse dentro de su propia estructura heterogénea y escalonada, e identificar zonas marginales, periféricas, populares asimilables a las sociedades “primitivas”, donde se conservaban representaciones arcaicas, formas tradicionales de reproducción de mensajes: cantos, relatos, mitos y leyendas, pero también fiestas, danzas, ritos. El interés por el estudio de estas parcelas del universo cultural dio

origen a una “ciencia del pueblo”, que tomará el nombre alemán de *volkskunde* y que terminará generalizándose con el nombre del “folklore”. Detrás de esta nueva ciencia subyace la exaltación de quienes pensaban que el progreso con su fuerza de cambio constante (augurado por el positivismo científicista decimonónico) era una amenaza para la pureza de la nacionalidad y, por lo tanto, se hacía necesario conservar y mantener vivas las imágenes del pasado que se alojaban en las manifestaciones populares orales, en las que se creía hallar los orígenes “incontaminados” de una nación y su lengua. Es conocido el impulso que dio el Romanticismo a este nuevo espacio sistemático de indagación en las fuentes de la imaginación popular, que se tradujo en fórmulas esencialistas que todos conocemos, como el alma de los pueblos y el espíritu de una lengua, cuyas manifestaciones se creía hallar encarnadas tanto en las formas de vida, costumbres, creencias, tradiciones, como en el habla de hombres y mujeres de pueblo, especialmente del campesinado rural.

La particular atención a las composiciones tradicionales transmitidas oralmente desde una antigüedad remota se habría iniciado –según afirma Dorra– durante el siglo XVIII, dando lugar a un proceso que iría conformando un novedoso espacio discursivo que recién alcanzaría su propia denominación hacia finales del siglo posterior. Martín Lienhard proporciona una fecha para este “bautismo” terminológico al que Dorra presta especial atención. Es el año 1886, cuando Paul Sébillot, “un investigador francés que había trabajado largos años en la recolección de muestras de la cultura popular de la Alta Bretaña” (2008: 76), formula el sintagma de “literatura oral” para nombrar al conjunto de producciones verbales –cantos, leyendas, proverbios, adivinanzas, etc.– objeto de estudio de la reciente ciencia del “folklore”.

La designación abre un espacio de debate, pues etimológicamente encierra un oxímoron insalvable, al operar la

fusión de dos materias tan disímiles y antagónicas como la letra (*littera*, escritura) y la oralidad (aquello que se pronuncia con la boca), dando cuenta, por otra parte, de la sujeción que ejerce la primera sobre la segunda. Dorra trae a colación los calificativos de “monstruoso” y “absurdo” con que Walter Ong caracteriza al referido sintagma, y para salir del escollo terminológico, apela al sentido común y a los mecanismos de funcionamiento de la lengua. En efecto, el aporte de Dorra sobre este punto ha sido mostrar que la fórmula “literatura oral” vino a dar nombre “a un espacio discursivo que no puede señalarse de otro modo por la simple razón de que es precisamente esa fórmula la que ha creado aquel espacio” (2008: 78). La noción de literatura oral nace casi en forma paralela a la noción de literatura que goza (o padece) de una inestabilidad e imprecisión que le son constitutivas. No voy a entrar en ese campo, salvo para destacar –junto con Dorra– que ambos conceptos son producto de una conciencia letrada conformada por un tipo de racionalidad analítica, visual y crítica, que procede segmentando unidades, describiendo, categorizando, porque entiende que lo real, o sea el mundo, está ligado a la significación, es decir puede ser semantizado. Para alcanzar esa “significación” este tipo de racionalidad cuenta con la escritura, su más valioso instrumento y legado. En conclusión, toda aproximación teórica que se realice para delimitar, definir o caracterizar al universo de los discursos artísticos orales, estará condicionada por la escritura y el tipo de racionalidad que esta importa. Así las cosas, la literatura oral es en definitiva una creación de sujetos letrados y, por lo tanto, se debe aceptar una verdad irrefutable: “nunca estaremos ante la oralidad en tanto tal, sino ante el simulacro que construyamos con nuestras armas conceptuales” (2008: 89).

Dorra advierte que esta sujeción de la oralidad a la escritura entraña algunas contradicciones y algunos peligros para quien emprende el estudio de las sociedades

de cultura oral y de sus manifestaciones artísticas. En los sujetos letrados existe la proclividad a exaltar e idealizar sus valores, a partir de un paternalismo que esconde un velado menosprecio hacia los hombres de cultura oral y sus formas de vida, sin dejar de mencionar que el interés por el “pueblo” se origina muchas veces en la necesidad de las clases dominantes por conservar su propia identidad, promoviendo una utilización ideológica de las manifestaciones artísticas del pueblo en su propio beneficio².

Frente a este panorama, Dorra retoma la pregunta de Lienhard, “¿cómo explorar la ‘oralidad’ desde la escritura sin traicionarla ni tergiversarla?”, a la que responde con una elocuente declaración de principios: “reconociendo nuestro objeto de interés, explorándolo y constituyéndolo, al mismo tiempo que iremos reconociendo nuestros propios procesos cognoscitivos y emocionales, así como la naturaleza de nuestras iniciativas y deseos” (2008: 89). Con estas palabras sienta las bases epistemológicas y éticas del estudio crítico de la oralidad que tiene al sujeto humano como objeto de interés. “En el estudio de la oralidad lo que subyace es el problema del sujeto” (2008: 88) –sostiene sin titubeos– para impulsar a la toma de conciencia del investigador sobre sí mismo y sobre el objeto observado que es, en definitiva, un constructo de la mirada. Resulta una condición indispensable, de carácter ético, que el oralista se interrogue acerca del lugar desde donde toma la palabra y desde donde observa a un sujeto y sus manifestaciones oralizadas; sujeto que, por otra parte, no es unívoco, sino que está hecho de heterogeneidades y transformaciones, tal como propone Cornejo Polar (citado por Dorra, 2008).

² A estas advertencias que Dorra señala, me atrevo a agregar una tercera, fruto de mis propias investigaciones en el campo de la oralidad: la amenaza de la banalización de las formas artísticas o las producciones culturales orales, con el propósito de hacerlas ingresar como objetos masificados y desideologizados a una economía de mercado que los convierte en productos culturales aptos para el consumo de masas.

El investigador de la oralidad debe tomar conciencia de la subjetividad que lo involucra en esa doble tensión de sí mismo y de la alteridad de un sujeto/objeto que es un recorte efectuado por su propia mirada sobre un fenómeno cuya naturaleza es oral, efímera y contextualizada.

Nota 2. El concepto de “oralidad primaria”: el ingreso del sujeto sensible a la teoría

Oralidad y escritura no son vehículos de propagación de la palabra sino procesos de formación de mensajes verbales, que tienen relativa independencia y comparten zonas de intercambio y combinación. Dorra propone pensar estos conceptos en término de “universos” con características diferenciales que es necesario conocer porque “estamos continuamente solicitados por ambos” (1997a: 29).

La oralidad responde a la comunicación inmediata y en presencia, está subordinada al sentido del oído y su agente es la vocalización. Ella supone –enseña Dorra– “un tratamiento de la materia verbal, una perspectiva de la comunicación, una sintaxis, una forma de la percepción, un tipo de memoria, una manera de situarse ante el mundo y una economía simbólica” (1997a: 29-30). Mientras la escritura privilegia lo inteligible, la oralidad privilegia lo sensible, pues implica “un tipo de sensibilidad, una forma de relación con el mundo”. Es sobre este aspecto de la oralidad donde nuestro autor despliega su mirada semiótica, tras la cual –tengo razones para sospecharlo– campea el hombre de tierra adentro, que creció en contacto con comunidades de oralidad “mixta”, comunidades de chahuancos, coyas y criollos campesinos. Dorra advierte que la oralidad no solo es un proceso de organización de mensajes verbales sino una manera de situarse en el mundo y de relacionarse con él; es –sostiene– “el terreno donde se levanta nuestra vida emocional, y al que regresan

continuamente nuestros instintos y pulsiones” (2008: 91). Para abarcar ese territorio sensible (pasional y pulsional) y a los fines de examinarlo con mirada semiótica, retoma la categoría de “oralidad primaria” con la que Ong designa a las culturas puramente orales. Dorra coincide con este oralista en que este tipo de culturas son inexistentes en la actualidad, pero propone pensar la oralidad primaria no a escala social sino a escala individual, como una categoría, con el propósito de postular una de sus hipótesis más productivas: “la oralidad conforma las estructuras básicas de la conciencia –o del aparato psíquico– de cada ser humano” (2008: 90). Ese núcleo de oralidad primaria corresponde –en su teoría– a los primeros estadios de la formación del sujeto vinculados a la voz y a la experiencia rítmica del cuerpo, que anteceden a la apropiación del mundo por la palabra, pero que la condicionan, pues imprimen unas formas, unas matrices fundantes, a ese proceso de apropiación. Proceso en el que, por otra parte, la memoria profunda o memoria natural (como la denomina) juega un rol fundamental (sin memoria no hay sujeto, no hay cultura, ni mundo). Voz, cuerpo y memoria serán objeto de sucesivos abordajes a lo largo de la obra dorriana, y constituyen los grandes núcleos de su pensamiento teórico.

Nota 3. Voz, cuerpo y memoria en la experiencia de la comunicación oral

Dorra reclama para la experiencia del hablante un lugar en la teoría. Parte de la afirmación saussuriana de que “se aprende a hablar antes que a escribir”. El habla –dice– es fruto de la capacidad de articular, proceso impersonal que responde a las exigencias de la lengua; mientras que la voz emerge del ejercicio de la modulación, proceso individual, diferenciado, a través del cual el sujeto se hace cargo del habla. En la voz se reúnen el sonido y el sentido

incluso antes de la emergencia de la palabra articulada. La voz del niño que balbucea, la del borracho que murmura o la voz estertórea del moribundo, le sirven a nuestro autor para ejemplificar estos estadios de emergencia prelingüística de la voz que constituyen, en sus palabras: “la primera y última manifestación del lenguaje” (1997a: 17). La voz se expulsa, y ese acto de expulsión está motivado por el deseo: el deseo de hablar y de ser escuchado por un otro. La voz en su pura sonoridad es, entonces, llamado, “signo de presencia y reclamo de presencia”, interioridad manifiesta que hace emerger al sujeto como “entidad psíquica” (1997a: 19), es decir como una “conciencia”.

La voz pone en presencia al sujeto como conciencia, pero al hacerlo pasa por el cuerpo arrastrándolo hacia afuera de sus propios límites. Si nos atenemos a las palabras de Parret, a quien Dorra cita en varias oportunidades, “la voz es ese pedazo de cuerpo que se escurre” (citado por Dorra, 2002: 65 y 2005: 36). Como un arrastre de la voz o como el lugar desde donde esa voz se expulsa, el cuerpo entra en escena en la teoría dorriana colocado en una doble dimensión: como objeto del mundo o cuerpo percibido y como cuerpo percibiente “situado en el umbral del mundo que el hombre tiene ante sí”. El abordaje del cuerpo como una instancia mediadora entre el sujeto y el mundo sensible, le permitirá a nuestro autor sentar las bases de los fundamentos sensibles de la discursividad; en otras palabras, le posibilitará pensar en una teoría que explique el proceso por el cual, a través de la mediación del cuerpo percibiente, el mundo se transforma en sentido. Cabe acotar que Dorra elabora su teoría de la percepción y el sentido inspirado en las observaciones de Greimas y Fontanille³, a las que enriquece y amplía en uno de sus ensayos más iluminadores:

³ Dorra cita los siguientes textos: *Semántica estructural*, Greimas, 1987; *De l'imperfection*, Greimas, 1987 y *Sémiotique des passions*, Greimas y Fontanille, 1991.

“El soplo y el sentido”, del año 1997. Las ideas que siguen a continuación procuran ser una síntesis explicativa de los principales puntos de este magnífico texto.

Dorra define al cuerpo percibiente, como “un cuerpo vivo fundado sobre un ritmo de entradas y salidas que sin cesar, y alternativamente, asocian mundo y cuerpo proyectando a éste sobre aquel e introyectando aquél en éste” (1997a: 65). El hombre se constituye como sujeto frente al mundo mediante una serie de actos perceptivos, a través de los cuales intenta captarlo para incorporarlo como sentido. En ese proceso el cuerpo juega un rol fundamental, pues es –como entiende Greimas– “el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (citado por Dorra, 1997a: 64). Durante la fase de la percepción, el sujeto opera un movimiento de expansión (y posterior repliegue) sobre el *continuum* de lo vital con el fin de segmentar y discretizar la materia sensible para dotarla de forma inteligible. En la base de este proceso perceptivo fundante opera un ritmo binario (cfr. Dorra, 1997a: 47-48) originado en la mecánica del compás respiratorio: la inspiración y la espiración, en su constante movimiento iterativo, imprimen a la conciencia una matriz bipartita desde la cual el hombre “procesa” el conjunto de percepciones provenientes del mundo sensible. Al respecto, nuestro semiólogo afirma: “La respiración (...) hace del hombre un animal dualista: la inspiración y la espiración, la adquisición y la pérdida, la atracción y la dispersión, son el origen y el horizonte de la experiencia humana” (1997a: 66).

Esta dualidad originaria (que subyace y, aún más, estructura los ritmos simbólicos del sujeto) opera en la raíz de los procesos perceptivos que transforman lo sensible en sentido y, por lo tanto, condiciona la organización primordial del mundo sobre la base de un ritmo binario. Dorra presta especial atención al ritmo, que repartido en dos momentos o dos términos es ya una forma, forma primordial que imprime su huella en los diferentes estadios o niveles

del pasaje de la experiencia sensible a la experiencia inteligible. Esta forma rítmica binaria primordial –si es que he entendido bien a nuestro semiólogo– vendría a funcionar como un dualismo semiótico de partida que opera tanto a nivel de las experiencias primarias de apropiación del mundo por la palabra, como a nivel del funcionamiento de la memoria profunda o memoria natural.

La realización material de la voz como sonido es el soporte donde acontece el proceso de apropiación del mundo por la palabra. La voz está ligada al ritmo, funciona articulada a él y es el espacio de su manifestación primera. Ella depende de la respiración y para ser expulsada, el sopro “debe revestir su movimiento ondulatorio de ciertas propiedades audibles: tono, timbre, altura” (1997a: 66). La voz así expulsada, “compuesto de sonido y sentido anterior a la palabra” (1997a: 67), es signo, es “querer-decir y voluntad de existencia”, dirá Zumthor, “es signo de una presencia deseante”, añadirá Dorra. En tanto sentido, ella inaugura el espacio de la subjetividad, y en tanto sonido “determina el modo material en que la palabra tendrá su realización”.

Esa voz:

no puede realizarse como palabra sino reproduciendo el esquema completo de la respiración. Si el periodo respiratorio se compone de una fase de inspiración y otra de espiración, el periodo verbal –la frase– debe articularse como unidad de dos tiempos, unidad cuyo límite y cuya ondulación tiene como modelo ese periodo de base (Dorra, 1997a: 67).

En sus realizaciones concretas este esquema melódico inicial se acomodará a las particularidades de los sujetos hablantes y se adecuará al esquema melódico de cada lengua, pues como asegura Navarro Tomás (1974): “Cada

lengua desarrolla habitualmente sus inflexiones dentro de una zona musical de determinada extensión” (citado por Dorra, 1997a: 68).

Como veremos, esta unidad de dos tiempos que se impone como periodo de base tanto en la frase como en el esquema melódico de cada lengua dará lugar a otro peldaño en la teoría dorriana: la afirmación de que la estructura misma de la memoria está determinada por ese ritmo binario. El binarismo viene a ser una necesidad de la memoria profunda o memoria natural (como la llama nuestro autor para distinguirla de la memoria artificial, educada mediante la escritura), un requerimiento de su naturaleza oral y auditiva, pues en la memoria de la oralidad “los signos son sonidos, y, antes, ritmos que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración, retornan regularmente” (1997a: 48). Por esa razón, el método para sustraer a un enunciado oral del olvido es “dotarlo de una organización fónica que lo haga apto para perdurar en la memoria colectiva” (1997a: 47).

El desarrollo explicativo que he realizado hasta aquí, atendiendo a los fundamentos sensibles de las formas primarias de la comunicación humana, conduce a uno de los aportes más interesantes del pensamiento de Dorra en torno a la oralidad, que coloca a la poesía de tradición oral en un lugar central. Gesto no menor, pues contribuye a visibilizar un universo discursivo que suele ser obliterado o subvalorado en los ámbitos académicos, cuando no lisa y llanamente ignorado.

Nota 4. La poesía oral y las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra

Si la experiencia de la comunicación oral es la base de toda comunicación y fundamento de la memoria profunda, una poesía elaborada sobre esa experiencia y esa

memoria –sostiene Dorra– “nos ilustra acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la construcción de una ideología, etc.” (1997a: 43).

Para dar cuenta de esta afirmación, nuestro autor centrará sus reflexiones en torno a dos géneros de la lírica tradicional oral: el villancico hispánico, a cuyo estudio dedica una de sus primeras obras: *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (1981) y la copla o quarteta octosilábica, a la que define como “la estrofa más constante en la transmisión de la cultura oral”. Cabe acotar que entre ambos géneros existe una filiación, como lo han demostrado Sánchez Romeralo (1969) y Frenk, respectivamente (1971)⁴.

En varios de sus artículos, Dorra se detendrá en el análisis pormenorizado de la quarteta octosilábica o copla, género paradigmático de la tradición oral hispánica. La quarteta octosilábica es producto de la inteligencia constructiva de la poesía oral que se manifiesta en una unidad primordial que se desdobra sin cesar. Nuestro autor la imagina como un artefacto verbal incesante, que reprodu-

⁴ Esta filiación podría explicarse mediante el siguiente proceso: la copla es producto del ajuste estructural y de la regularización rítmica y métrica del villancico tradicional, que tuvo lugar alrededor del siglo vxi en España, época en que en las cortes de Aragón, Navarra y Castilla advino una moda popularizante que hizo foco sobre los cantos de villanos o campesinos. Estos cantos populares de transmisión oral tenían una estructura y un estilo que contrastaba abiertamente con los géneros líricos provenzales cultivados por los poetas de las cortes peninsulares desde el siglo xiv (y aún antes, si tenemos en cuenta a las cortes galaicoportuguesas). El contacto entre la lírica popular y la culta dará lugar a un fenómeno de isosilabismo que operó sistematizando y regularizando las estructuras líricas tradicionales irregulares. Durante ese proceso se sistematiza y fija la estructura de la quarteta asonantada octosilábica o copla, que se despliega sobre la base de una unidad silábica primordial que se desdobra en dos dísticos regulares.

ce en todos sus niveles constitutivos el dualismo semiótico de partida que opera en las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra. Es ese punto el que quisiera ilustrar, para demostrar la productividad heurística de la teoría dorriana a la hora de analizar determinados textos poéticos orales. Y con ese propósito, como dice una copla norteña, “aquí dentraré cantando”.

En el cancionero popular oral de Jujuy hallamos una copiosa serie de cuartetas estructurada alrededor de un núcleo semántico: el binomio caja / cantor(a), que da cuenta de la presencia necesaria y solidaria de la caja en elopleo. Este instrumento percutor actúa como coprotagonista del canto durante la *performance*, pues tiene voz propia. Una conocida copla lo enuncia:

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar,
sólo le faltan los ojos
p’acompañarme a llorar.

Y otra cuarteta lo confirma:

La caja estaba dormida
yo hi venido a despertar,
sírvanme un vaso de chicha
y saldremos a cantar.

Si caja y cantor aúnan sus voces durante el canto, la fuerza performativa de la voz parece estar del lado del tambor, pues tiene un poder que acciona sobre el cantor:

No sé qué tiene mi caja
de ganas me hace cantar,
será porque está llegando
la fiesta del carnaval.

Ese poder es rítmico. Con su *tum tum* hondo e iterativo, la caja opera sobre el cuerpo del cantor tensionándolo para devolverlo gradualmente hacia un estadio preverbal donde el ritmo funciona como una primera captura del sentido. Sobre esa matriz rítmica binaria, reforzada por los golpes del tambor, el cantor pulsa su voz que aparece casi como una prolongación del ritmo: “mi caja de ganas me hace cantar”. La voz irrumpe como materia fónica articulada sobre un ritmo binario que reproduce el latido de lo vital, y en ese proceso hace emerger al sujeto como entidad psíquica, como conciencia. Conciencia ondulante de sí instalada en un cuerpo sensibilizado. El sujeto se manifiesta entonces como cuerpo percibido, volcado sobre sí mismo y sobre sus propios ritmos vitales, pero a la vez y simultáneamente, se instala en el mundo como cuerpo percibiente, abierto a los estímulos que lo rodean. En ese pasaje entre cuerpo percibido y cuerpo percibiente, el sujeto, que es voz y conciencia de sí, que es ritmo y es sentido, puede tenderse sobre el mundo como sujeto cognoscente para aprehenderlo intelectivamente.

Este movimiento de expansión del sujeto hacia el mundo y de introyección del mundo en el sujeto puede ilustrarse en una copla tan bella como enigmática:

Cuando oigo sonar la caja
el mundo se hace totora;
yo no sé de qué casta hei sido,
mi madre no jue cantora.

Se diría que el ritmo marcado por la caja –que viene a ser como su voz– arrastra al cuerpo, lo pone en escena para envolverlo en una experiencia perceptiva, a la vez estésica y estética, que captura el instante fugaz en que “el mundo que se hace totora”. El ritmo vital replicado por el tambor en su incesante dualidad se expande hasta saturar la capacidad perceptiva del sujeto, que queda atra-

vesado por sus ondulaciones y sus tensiones. Ese instante tensivo es un instante de captura, de extrema densidad semántica, instante creador que anuncia el advenimiento del sentido: el mundo queda implicado en la figura de la totora, símbolo de las pulsaciones de lo vital, imagen condensada de ese instante fugaz donde sujeto, mundo, cuerpo y palabra se entraman indisolublemente. El sujeto emerge como voz, el mundo emerge como figura, y ambos nacen –advienen– al universo del sentido como signo, atravesados –constituidos– sustancialmente por las ondulaciones rítmicas de lo vital. En sus orígenes el ritmo es sentido y el sentido es ritmo primordial. La copla ilustra ese momento inaugural, momento fundante de la subjetividad y de la discursividad, donde Zumthor –y con él Dorra– sitúa el origen común de la palabra, la música y la poesía. Momento que aloja las experiencias primarias del cuerpo sobre las que se funda el sujeto, y con él, el verbo.

La imagen consustanciada del hombre y el mundo que traduce la copla de la totora puede ser leída, además, desde los códigos de una memoria colectiva de raíz andina que entiende al sujeto en correlación y correspondencia con el mundo natural que lo rodea. El hombre no se concibe como un ente solipsista y autónomo sino como un ser en relación cósmica con todo lo creado. Un sujeto relacional. Los fundamentos de la cosmovisión del hombre en los Andes reproducen y a la vez refuerzan las estructuras binarias de la memoria desde las que opera la copla.

Para concluir, Dorra ha demostrado que la lírica de tradición oral se funda sobre las “estructuras elementales que asocian las experiencias primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva” (1997a: 56). Esas experiencias fundantes muestran una inteligencia de lo real que los textos poéticos orales reproducen mediante técnicas expresivas de naturaleza binaria: correlaciones, paralelismos, reiteraciones, comparaciones. Haber penetrado en esa inteligencia de lo real sobre

la que se levanta la poesía oral con mirada semiótica afinada, precisa y exquisita, es en mi opinión, uno de los aportes más reveladores de Dorra a los estudios de la oralidad.

Nota 5. De la gratitud

No quiero concluir estas notas sin antes expresar mi profundo agradecimiento a Raúl Dorra, nuestro querido profesor y amigo, con quien desde el año 1996, un grupo de investigadoras e investigadores de las universidades nacionales de Jujuy y Salta –entre los que me incluyo– mantuvo un diálogo que, con muy breves interrupciones, ha transitado por el camino del asombro, el conocimiento y el afecto. En cada uno de los numerosos cursos de posgrado que Dorra dictó año tras año, esa conversación encontró un espacio de renovados afanes, de búsquedas, de morosas expansiones, de retornos a temas ya conocidos abordados con palabras nuevas en incesantes derivas. La poesía de tradición oral, la semiótica y sus principios elementales, el *Martín Fierro*, la poesía lírica, la retórica, la oralidad y la escritura, la lectura, junto al cuerpo, la memoria, la voz, la mirada, son algunos de los tantos temas que se trataron en esos cursos. Cada uno de esos encuentros cerró el ciclo formativo con un trabajo final de los asistentes. Son memorables las evaluaciones hechas por el Doctor Dorra a esos trabajos. Conservo largas cartas que dan cuenta de esas minuciosas lecturas críticas que venían a ser la prolongación del diálogo mantenido durante los intensos días de cursado. Ellas son el registro de un magisterio caracterizado por la capacidad de escucha, el compromiso, el rigor y, sobre todo, la generosidad. Este magisterio más el de sus numerosos libros es el que agradezco en nombre propio y en el de numerosos colegas con quienes compartimos este mismo sentimiento de gratitud.

Bibliografía

- Dorra, R. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
- Dorra, R. (1989). *Hablar de literatura*. México: FCE.
- Dorra, R. (1997a). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dorra, R. (1997b). *Fundamentos sensibles de la discursividad*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dorra, R. (2008). *Sobre palabras*. Córdoba: Alción Editora.
- Frenk, M. ([1971] 1984). “Trayectoria literaria de la canción popular medieval”. En *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- Sánchez Romeralo, A. (1969). *El villancico*. Madrid: Gredos.

“Así les dejo mis coplas”: Arte, oficio y memoria en el canto coplero

Mariel Silvina Quintana

*De Maimará me hei venido
montada en una parina,
traigo coplas y remates
como maíz pa' las gallinas.*

*Tengo mi pecho de coplas
bonitas como el lucero;
se empujan unas a otras
para ver cuál sale primero.*
(anónimo)

Este trabajo es el fruto de distintas investigaciones que han tenido por objeto el estudio de la copla en diferentes contextos a lo largo de varios años. Su objetivo es dar cuenta de algunos de los valiosos aportes de Paul Zumthor y Raúl Dorra, entre otros investigadores, para el abordaje de nuestra lírica tradicional. A partir de la hipótesis de Dorra acerca de la existencia de un estilo oral definible y reconocible en los textos, asociado a las primeras formas binarias de organización de la experiencia sensible del sujeto, veremos cómo esta forma de la memoria oral no solo prefigura el género, sino también determina la imagen del sujeto que se erige como cantor o cantora.

El corpus abordado reúne coplas tradicionales recopiladas oralmente en el marco del proyecto de investigación de SECTER-UNJu “El cancionero de coplas en Jujuy, texto y actores”.

La cuarteta octosilábica asonantada es una composición de origen hispánico que ha arraigado hondamente en nuestra región desde tiempos inmemoriales y forma parte de nuestro patrimonio cultural, tanto en la zona de las tierras bajas como de las tierras altas. La copla se entona en diferentes festividades siendo su espacio preponderante la fiesta del carnaval, y se manifiesta principalmente en soliloquios, contrapuntos y en las ruedas copleras; según la región presenta distintas particularidades en la entonación y el ritmo, sin variar la importancia de la figura del cantor o la cantora, el sujeto que detenta el poder de la voz, que tiene como correlato rítmico a la caja, instrumento percutor que lo acompaña. El cantor desempeña una función artística y vital que permite la desalienación a partir de la emergencia de la voz en canto, función de la que participan todos los grupos sociales (cfr. Zumthor, 1991: 189).

Tal como indicamos, el estudio de la copla en diferentes contextos y a lo largo de los años ha derivado en este trabajo –que se enmarca en el proyecto de SECTER; UNJU “El cancionero de coplas en Jujuy, texto y actores”–. Buscamos exponer algunos de los valiosos aportes de Zumthor y Dorra para el abordaje de nuestra lírica tradicional, en particular lo referente al ritmo y la memoria; y, más recientemente, de María Eduarda Mirande, acerca de la voz femenina que detenta la función de canto en la copla norteña y la narratividad subyacente en estos textos de naturaleza oral.

En un revelador estudio sobre las estructuras elementales de la poesía tradicional oral, Dorra postula la existencia de una forma de la memoria oral organizada en un ciclo de dos tiempos: tensivo y distensivo, asociado a las

experiencias primarias de apropiación del mundo sensible, en las que la operación ritmada de la respiración juega un rol determinante: “respirando es como practica el hombre su habla” (Dorra, 1997: 49). El binarismo que imprime un ritmo dual al proceso de aprehensión de mundo por la palabra, le sirve al autor para reflexionar sobre la lírica de tradición oral, que por su mismo origen y naturaleza nace adherida a las primeras experiencias sensibles del hombre. Las apreciaciones del estudioso español Antonio Sánchez Romeralo acerca de la estructura binaria del villancico castellano –que organiza el poema en sus niveles fónico, sintáctico y semántico– y las intuiciones acerca del ritmo y la métrica que estructuran el canto del gaucho, esbozadas por José Hernández en su prólogo al *Martín Fierro*, le servirán para plantear una de sus hipótesis más originales: ese ritmo de dos tiempos que organiza la vida afectiva del sujeto y su percepción sensible del mundo conforma “la estructura misma de la memoria oral” (Dorra, 1997: 47).

Esa estructura binaria que ordena el universo sensible y estructura la memoria profunda del hombre –afirma Dorra– se reproduce en la copla; donde la tendencia al octosílabo (frase de dos tiempos), metro natural del castellano según enuncia Tomás Navarro Tomás, y la duplicación de la estructura binaria en dos dísticos se presentan como elementos paradigmáticos del género. Inclusive, si hablamos de la *performance*¹, esto es, la puesta en acto del canto de la copla, los términos se duplican pues cada dístico a su vez se repite a coro, como un eco de la voz del cantor. Por otra parte, el paralelismo, las reiteraciones, la comparación son algunas de las figuras propias del estilo oral de la cuarteta octosilábica, que muestran en otros niveles

¹ La *performance* es “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora” (Zumthor, 1991: 33).

de la composición la misma presencia de duplicaciones y geminaciones constitutivas.

La copla está adherida a la forma profunda de la memoria oral, la reproduce, pero también muestra sus tensiones, lo que le permite conjugar la variación y la permanencia, el deseo individual y el mandato colectivo de la preservación. Hecho central para nosotros pues estamos estudiando textos cuyo modo de pervivencia es la memoria de una sociedad de oralidad mixta, en términos de Zumthor –es decir, donde coexisten oralidad y escritura–, textos que requieren ser preservados en la memoria colectiva de la comunidad y que viven a partir de sus variantes².

El intérprete de la poesía tradicional oral, como miembro de una colectividad, es el depositario de la memoria de su comunidad y tiene un fuerte compromiso con la palabra que transmite. Más allá de las fronteras lingüísticas “son personajes sociológicamente idénticos” (Zumthor, 1991: 227). Es el autorizado por el grupo social para cumplir una importante labor: ser portavoz de la palabra impersonalizada y por lo tanto colectiva, tiene el dominio de la palabra, legado de los ancestros o aprendido de otro cantor de oficio. En la literatura oral del Noroeste argentino ese ejecutante se autodenomina coplero o coplera.

La poesía de tradición oral de nuestra región se nos presenta como un cancionero virtual, en estado latente (parafraseando a Menéndez Pidal), por el que circulan y se activan múltiples imágenes de la cultura que lo sustentan, entre ellas, la del cantor que habla y es hablado en la copla, poniendo en juego las características de un rol social prestigioso pero también las huellas de su individualidad.

² Paul Zumthor reconoce tres características de la memoria en la cultura oral: selectividad, cada cantor tiene su propio repertorio, que proviene de la memoria de la comunidad; tensiones entre lo individual –el gusto personal– y lo colectivo –lo socialmente aceptado, lo que el otro pide o espera–; globalidad, las palabras a transmitir constituyen un “todo” en la memoria del cantor (cfr. Zumthor, 1991: 235-236).

Nos referimos a “cancionero virtual” en los términos expresados por Mirande (2018):

el cancionero de coplas es un texto virtual de naturaleza oral y colectiva que llega a la escritura de manera aleatoria (...) resulta, por lo tanto, indispensable recolocar –mediante un esfuerzo imaginativo– al cancionero de coplas en circunstancias virtuales de realización; es decir, como una acción oral-auditiva compleja, por la cual un mensaje es instantáneamente producido y percibido en un contexto que locutor y destinatarios comparten (p. 161-162).

Mirande, quien se ha abocado a la investigación del canto femenino de la copla, a partir del estudio de un corpus próximo a publicar³, ha propuesto la lectura del mismo desde una narratividad subyacente a las series recopiladas, (re)construyendo distintos relatos en función de una actualización de la *performance* colectiva, entre ellos el que ha denominado “Relato de la mujer cantora”, a partir del gesto autorreferencial. En la serie de coplas que conforman el mismo se delinean representaciones acerca de la cantora, donde se observa el aporte creativo y subjetivo de la individualidad en el texto colectivo, por ejemplo a partir del uso del nombre propio o referencias al lugar de origen; y lo que la autora llama “itinerarios genealógicos”, que abarca desde las raíces familiares de una cantora innominada y la relación, o no, de las mismas con su oficio, hasta ascendencias de carácter mítico. Todos estos elementos contribuyen a la caracterización de la voz coplera y la construcción de identidades. Dado que Mirande

³ Dicho corpus reúne coplas tradicionales recopiladas oralmente en distintas zonas de Jujuy, en el marco de la investigación referida, y es el mismo que consideramos para estas reflexiones

centra su análisis de la voz femenina, citaremos aquí otros ejemplos que dan cuenta de esos posicionamientos del sujeto cantor.

Así, vemos la emergencia de la individualidad a partir de la enunciación del nombre propio en estas coplas de presentación:

De la leña sale el fuego,
de la brasa la ceniza;
aquí está este pobre Orellana
si para algo lo precisa.

Yo soy nacido en el campo
mi cuna atado a un horcón
mi nombre es Mario Ricardo
y de apellido Alarcón.

Las expresiones “aquí está”, “yo soy”, nos ponen en presencia de una voz colectiva e individual que se nombra en su subjetividad, que deja su huella, con más fuerza aún en la segunda copla, expresada en primera persona y cuyos tres primeros versos se inician con un pronombre que remite a ese sujeto. Esa voz “es un querer decir, una voluntad de existencia” (Zumthor, 1991: 11) y justamente, la matriz originaria binaria y la labilidad del canto permiten la acomodación del nombre propio: la variante seguida de la fórmula, en el primer caso, evidencia que ese verso (el tercero) se “escapa” del ritmo del octosílabo pero puede “estirarse” y acomodarse en el canto. Paradójicamente, en este caso el sujeto se distancia –en la *performance* y en la copla– pues se refiere a sí mismo en tercera persona: “aquí está este pobre Orellana”, sin embargo, el uso del deíctico refuerza la inscripción del individuo en la matriz de las voces colectivas; el adjetivo “pobre” o “pobrecito”, si bien es un rasgo propio del discurso coplero asociado por un lado, a lo formulario y, por otro, al recurso de la *captatio*

benevolentiae, también remite a un lugar en el que el sujeto se ubica como agente social y voz popular, al servicio de un colectivo, como se manifiesta en el último verso.

La emergencia de la voz coplera porta también identidades colectivas asociadas a orígenes míticos:

A mí me dicen peruana,
cubana, boliviana;
yo soy mujer de esta tierra,
soy hija de Pachamama.

Soy hija de una sirena
sobrina del carnaval.
Soy nacida en Abrapampa
bautizada en el Huancar.

Mi madre se llama Pascua
mi tatita Navidad
yo me llamo Todosanto
mi apellido es Carnaval.

De esta manera, la identidad se construye entre lo individual y lo social-ancestral. Por un lado, vinculada a lo que podríamos llamar la nación latinoamericana, a partir de la adscripción a distintos estados (es curiosa la referencia a Cuba) y el parentesco directo con la Madre Tierra. Y por otro, en la misma línea mítica aparece la cosmología andina: sirena, carnaval y la tradición católica del bautismo subvertida por la Salamanca del Huancar⁴, contraposición textualizada en el cuerpo de la copla, que aún las

⁴ Existe la creencia popular de que en el Huancar, cerro arenoso cercano a la localidad de Abra Pampa, Jujuy, existe una salamanca, lugar subterráneo donde fiesta, música, canto y todo tipo de placeres tienen lugar. Para ser partícipe de estos jolgorios se debe establecer un pacto con el dueño de la Salamanca que es el diablo o zupay. Uno de los beneficios que recibe quien pacta con él es la experticia para el canto.

fiestas religiosas cristianas y las profanas dando cuenta del imaginario social y la identidad peculiar de la cultura de la que son portavoces el cantor y la cantora.

Las referencias a Abra Pampa y al Huancar también dan cuenta de una subjetividad que se manifiesta en muchos textos en los que el cantor señala su lugar de procedencia como marca de su individualidad, y del rasgo itinerante del oficio del cantor, que siempre parece provenir de otro lugar. Así tenemos:

Desde Humahuaca he venido
diciendo voy a cantar;
cruzando ríos crecidos
casi me hi hecho llevar.

Desde Abra Pampa he venido
y abriendo las grandes huellas,
solo por ver la negrita
quiero alegrarme con ella.

Desde Jujuy he venido
abriendo las grandes huellas,
solo por ver la familia
quiero alegrarme con ella.

En estas coplas de presentación se ve claramente el dominio de los recursos formularios y la experticia del cantor para adecuarlos a la situación particular de la *performance*.

En otras, es notorio el carácter pasional del canto, la vitalidad de la copla que hace que el cantor no necesite más nada y que, al no tenerla, lo pierda todo. Incluso, en tono picaresco, también se alude a la vida del cantor que continúa después de la muerte.

Si no cantara no vivo,
yo vivo para cantar;

el día que ya no cante
la muerte me ha de llevar.

Aquí estoy, aquí me tienen,
aquí me véran morir
con la sangre que derramo
sus puertas se han de teñir.

Voy a tirar esta copla,
es chiquita mi salida,
mañana cuando me muera
cantará mi calavera.

Con la cajita en la mano
no me hei de quedar difunto
si me topo con el diablo
le vua pagar contrapunto.

La experticia del buen coplero, como vemos, de carácter eterno y vinculada a una herencia sagrada, contrasta en los mismos textos del cancionero virtual con aquellas coplas, de naturaleza metatextual y/o autorreferencial, que dan cuenta de la *performance* colectiva de la rueda coplera⁵ y, más específicamente, del contrapunto⁶. En estos casos, el coplero habla del canto de otros, de esta manera se observan coplas acerca de las fallas o deficiencias en la función de canto:

⁵ “La rueda o ronda coplera es un género discursivo heterogéneo ejecutado por varios copleros (desde tres como mínimo hasta más de veinte como máximo) que giran a la derecha, al ritmo de las cajas, cantando diversas coplas que pueden o no seguir un mismo tópico” (Zapana, 2015: 124).

⁶ “El contrapunto es un género discursivo heterogéneo que producen cooperativamente dos personas (un varón y una mujer, o dos varones o dos mujeres) frente a un auditorio para determinar un ganador en el arte de cantar coplas” (Zapana, 2015: 124).

En esta rueda cantando
una cosa he observado:
que la señora d'enfrente
ni una copla se ha cantado

Canten, canten, compañeros,
canten también los mirones;
si cantamos todos juntos
se alegran los corazones.

La función de canto es una responsabilidad del cople-ro, sin embargo tanto él como el público participan de ese ritual, en donde el otro es potencial partícipe de detentar esa función liberadora y cohesiva de la voz. Así, el silencio o la demora en la participación de la rueda son defectos que llevan al cantor inexperto a ser interpelado. El cantor de oficio domina el arte de la memoria, el manejo de las fórmulas y también el repertorio de los argumentos colectivos de la comunidad, y con todo ello la capacidad para la concertación de la copla, veloz, inmediata, por lo que trata con picardía y ataca a modo de duelo –y este también es un rasgo del cantor, especialmente en los contrapuntos– a quien no puede hacerse cargo de la voz colectiva y el prestigio que conlleva ese rol social.

Meta, meta, meta, mueva
como el quirquincho en la cueva
si no sabe cantar coplas
siquiera la boca mueva.

Cuando yo canto una copla
que me conteste un vecino,
pero que no me responda
el rebuzno de un pollino.

Esta copla que has cantado
nadita l'has concertado

ha venido por el aire
y el viento se l'ha llevado.

Esa copla que has cantado
la escuché allá en la cuesta
lo que Pachamama no da
Salamanca nunca presta.

Curiosamente, esta última remite a su vez a un refrán popular originado en un proverbio latino “*Lo que natura non da, Salmantica nos praestat*”, es decir, “Lo que natura no da, Salamanca no presta”, referido a que los estudios que se puedan tener, en referencia a la famosa universidad de Salamanca en España, no pueden compensar la falta de inteligencia natural.

La migración del refrán a la copla norteña es muy interesante dado que no se trata solo de una traspolación del término “naturaleza”, en un intento de acomodarlo al contexto andino apelando a la divinidad, a la Madre Tierra como dadora de todos los bienes, en este caso de la habilidad para el canto y, particularmente, la recreación a partir de variantes; sino que Salamanca se torna un término ambiguo pues nos remite, por un lado, a la universidad española como símbolo del saber autorizado, y por otro, al diablo, al habitante de la Salamanca, en oposición a la Pachamama. Asimismo, el saber de la copla queda postulado como un don divino que no cualquiera puede detentar, pues no es simple repetición y requiere un tratamiento original.

En cuanto al ritmo, la estructura binaria es la que permite la reduplicación, en la copla, del refrán recreado.

En otra ocasión⁷ hemos analizado cómo la estructura de la copla es susceptible de recibir migraciones de otros

⁷ Quintana, M. (2002). “El fenómeno de la pervivencia del Martín Fierro en una copla jujeña”. En *Actas del VI Congreso Nacional de Hispánicos* (Tomo IV). San Juan: Editorial UNSJ.

textos de su misma naturaleza, es el caso de una sextina del *Martín Fierro* de José Hernández que se “muda” a una copla perteneciente al mismo corpus que estamos abordando, debido a la forma binaria de la memoria oral. La sextina que inicia el poema hernandiano:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

tiende a la cuarteta, se reduce, pues desaparecen los versos 3 y 4, poseedores de cierta independencia en cuanto a la forma y lo conceptual, y que remiten al hombre en sentido genérico, frente a la individualidad del sujeto cantor manifiesta en el primer dístico. Así, el resultado en el cancionero virtual de coplas es el siguiente:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.

De la misma manera, el refrán recreado conserva su matriz dual y se reduplica en la copla constituyéndose en el segundo término de la cuarteta. Así, el cantor o la cantora de oficio, en íntimo contacto con la Pachamama, no solo concerta una copla sino que hace ingresar otro texto existente dentro del caudal de la tradición oral.

En relación a las falencias detectadas en el canto, también encontramos coplas desde el punto de vista de un sujeto que se configura como no experimentado en el oficio, un aprendiz que busca “cubrirse” ante eventuales errores en la concertación de la copla, defectos en la voz

(como la ronquera) o los “ataques” de otros copleros. Textos que también contribuyen a la representación del carácter de la voz colectiva que apela al tópico de la falsa modestia frente a un arte que no es sencillo, y se sustenta en la experiencia:

Yo no sabía cantar
y aquí he venido a aprender,
¡ay!, qué fiero había sido
querer cantar sin saber.

Los gallos cantan al alba,
yo canto al amanecer;
ellos cantan porque saben
y yo canto por aprender.

Aquí me pongo a cantar
entre medio los cantores,
yo no sé matizar coplas
como los matizadores.

Estas coplas también ilustran el deseo del dominio del arte coplero, hecho que requiere un aprendizaje. En su esfuerzo, la voz emergente da cuenta del prestigio de ese rol social.

Así como las distintas representaciones de la cantora y el cantor se manifiestan en el cancionero virtual, el funcionamiento de la memoria colectiva también aparece textualizado en la copla, junto a la capacidad primordial del cantor memorioso que puede manejar hábilmente los recursos y temas que le brinda la tradición, a la vez que inscribe en ella su impronta individual. Dice Mirande (2018):

La poesía oral es por excelencia un arte apelativo dirigido a colmar el horizonte de es-

pera de una comunidad de oyentes. En cada *performance*, entre la cantora y su público se establece una conciencia común anclada en la tradición oral que ambos comparten. Los argumentos que la cantora recrea en su relato (...) provienen de una memoria comunitaria que alimenta la memoria individual. De allí que se dice aquello que ya se sabe, y el reconocimiento de lo sabido sumerge al individuo (emisor y receptor) en los argumentos de su propio universo cultural. En tal sentido, cada *performance* del canto de coplas es una reiteración con variante de otra, y comparte en esa ciclicidad un sentido ritual (p. 226).

Esta copla metatextual da cuenta del modo de vida de la poesía tradicional, anónima y colectiva, patrimonio de la comunidad:

La copla si es una copla
corre como corre el agua,
no tiene dueño ni dueña
vive en la voz del que canta.

Son numerosas las coplas que pertenecen a la serie que trata sobre la memoria y muestran el oficio del cantor que bebe en el río de la tradición comunitaria.

Tengo mi pecho de coplas
que parece un avispero;
se empujan una con otras
por ver cuál sale primero.

Se han acabado mis coplas,
voy a mandar a mandar a traer
en mi casa tengo un árbol
que de coplas se ha'i caer .

Buenas coplas me han pedido
buenas coplas le hi cantar
tengo las alforjas llenas
y un costal por desatar.

Coplas vienen, coplas van,
coplas no me han de faltar
coplas salen de mi pecho
como ovejas del corral

La infinitud y el flujo de la copla contrastan con la necesidad de representar el espacio donde se acopian, que es precisamente el “lugar” de la memoria considerado como hábitculo: el pecho, el árbol, el costal. Dice Paul Zumthor (1991):

El texto transmitido por la voz es necesariamente fragmentario (...) la tensión a partir de la cual esa obra se constituye se concreta entre la palabra y la voz, y procede de una contradicción nunca resuelta en el seno de su inevitable colaboración; entre la finitud de las normas del discurso y lo infinito de la memoria, entre la abstracción del lenguaje y el carácter especial del cuerpo. Por eso el texto oral no se satura jamás, no llena nunca por completo su espacio semántico (p. 59).

Lo que tampoco se satura jamás es el ritmo, que también es sentido, y como dijimos en un comienzo acompaña al cantor en el golpeteo de la caja⁸, a la que puede consi-

⁸ Dice Zumthor (1991) al respecto: “La prosodia de un poema oral remite a la prehistoria del texto dicho o cantado, a su génesis pre-articulatoria de la que interioriza el eco. Por eso la mayoría de las *performances*, sea cual fuere el contexto cultural, comienzan por un preludeo no vocal: golpeteo de un objeto, paso de baile (...). El marco donde va a desplegarse la voz se encuentra así preparado” (p. 173).

derarse como una extensión de la mano del coplero y un espejo de su conciencia. En este caso la caja domina la pulsión del deseo de la voz⁹.

Las siguientes coplas problematizan la representación del canto, en general, y su propio canto, en particular: la tensión entre el carácter colectivo del fenómeno, y el deseo del individuo de variación y originalidad, de poner su sello personal, más allá de alusión al nombre propio que ya hemos analizado.

Pobrecito es el que canta
y el que sabe matizar
en la copla ya lo calla
y ella sabe (a)consejar.

Pobrecita mi tonada
ya lo van hacer quedar
el consuelo que me queda
durmiendo se han de olvidar.

La copla hace callar al cantor y lo aconseja, pues es la portadora de los saberes de la comunidad. El cantor experto, el que sabe matizar, el “pobrecito” (agente social que hemos referido anteriormente) encuentra en la copla, en ese texto de la tradición oral, consejos y saberes (el amplio y variado repertorio temático del cancionero virtual habla del trabajo, del pago, las alegrías, la tristeza, el amor, las chanzas y picardías). Ese caudal de sabiduría está por encima de la figura del cantor pero, paradójicamente, él es

⁹ La simbología de la caja y su íntima relación con la coplera ha sido trabajada en extenso por Mirande. Citamos dos ejemplos de coplas que versan sobre el poder de la caja:

“Cuando oigo sonar la caja/ las coplas quieren volar,/aunque no sé buenas coplas,/ soy de buena voluntad.”

“No sé qué tiene mi caja/ de ganas me hace cantar/ será porque está llegando/ la fiesta del Festival.”

su portavoz a partir del canto colectivo. De esta manera, las voces de la comunidad aparecen cifradas en la copla, a la que podemos considerar como una memoria social.

La segunda copla de la serie se nos presenta como una continuación de la anterior, desplaza el protagonismo de la “copla-memoria”, en sentido general, hacia “mi tonada”, es decir, la concertación y puesta en escena del texto tradicional en la voz de un sujeto particular. El cantor quiere “guardarse” esa realización de la copla para sí; en este caso la tensión entre variación y permanencia se manifiesta en la misma cuarteta, la problematiza. Dice al respecto, Zumthor (1991):

La acción de la memoria implica incesantes tensiones, corriente energética entre un polo individual y el polo colectivo del deseo de poesía; el apetito de un goce personal, el gusto por la belleza interfieren en las motivaciones de la *performance* con la convención social, el rito, la moda, el contrato, la petición del otro (p. 236).

Así, el coplero/a ingresa una variante al texto que siente que le pertenece pero sabe que “lo van a hacer quedar”, el sujeto creador es reticente a entregar al flujo colectivo de la copla un texto que lleva su impronta, aunque le queda la esperanza, el “consuelo” de que durmiendo lo olviden; sin embargo no será así, pues es consciente de que lo está entregando al “río” de la tradición donde la copla, sin dueños, “corre como corre el agua”, donde los poemas viven a partir de las tensiones entre estabilidad y variación, cambio y permanencia.

A lo largo de nuestras reflexiones, puede observarse que esta lírica no es meramente reproductiva o mimética, sino que trabaja sobre las estructuras binarias que la copla reproduce porque está adherida a las matrices de funcionamiento de la memoria oral.

Los cantores expertos son capaces de articular las fórmulas de la tradición con los argumentos de la comunidad y pueden operar variantes. Asimismo, el ritmo, la memoria y el oficio del cantor se conjugan para que esta poesía gane valor artístico y estético en sus variaciones, las que van generando transformaciones en las matrices tradicionales y permiten su pervivencia.

La forma de la memoria oral no solo prefigura el género sino también determina la constitución de la figura del sujeto que se erige como cantor o cantora, voz autorizada que problematiza en el mismo canto los rasgos de su oficio, su servicio, y el modo de vida de la copla en la comunidad, como nos muestra –con una sencillez expresiva propia de la poesía oral– esta copla de despedida, con la que concluimos, parcialmente, estas reflexiones:

Con la licencia di ustedes
yo me voy a retirar
así les dejo mis coplas
no lo vayan a olvidar.

Bibliografía

- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- Zapana, M. (2015). “Procesos de canonización de los discursos copleros”. *Estudios sociales del NOA* (15), Instituto interdisciplinario Tilcara y UBA, 113-126.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

“Cuando salgo de mi casa / salgo a cantar, a bailar, / yo no salgo a contar penas / ni mis ojos a llorar”: representaciones sociales de copleros y copleras

Gloria Carmen Quispe

Introducción

“Radicalmente social, tanto como individual, la voz señala la manera en la que el hombre se sitúa en el mundo y con respecto a los demás”, señala Zumthor (1991). En el canto coplero esa voz se instala con potencia. En la voz individual, resuena la voz colectiva y se torna visible una memoria cultural histórica compartida.

Desde hace algunos años, y sobre todo a partir de la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio Mundial de la Humanidad (2003) por su valor paisajístico, histórico y cultural, diversas prácticas culturales de esta zona geográfica se tornaron visibles. Así, el canto coplero que estaba reservado a reuniones familiares o a encuentros con vecinos en ocasión de festividades religiosas, festivales o prácticas como señaladas o marcadas, entró en la escena pública como parte de ese patrimonio cultural y empezó a “ofrecerse” como un bien de consumo para los ocasionales visitantes. No es casual, entonces, que diversos Festivales o Encuentros

(Festival de la caja y la copla de Rodero; del queso y de la cabra; del Churqui de Hornaditas; Encuentro de copleros en Purmamarca, por nombrar algunos), de más de una década o dos de realización, formen parte de la oferta turística provincial.

En este trabajo pretendemos indagar las representaciones sociales de los copleros que se configuran en las coplas y desde la misma mirada de los copleros. También, evidenciar los espacios y los modos en los que acontece el canto. Mientras el espacio público es el lugar de la exposición de la voz y el cuerpo; el hogar es el espacio del encuentro con la propia voz y con los sentimientos. Para este abordaje recurriremos a los aportes de la teoría de las representaciones y los estudios sobre la poesía oral y la *performance*.

Desarrollo

Denise Jodelet (1988) señala:

En tanto que fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto (p. 472).

Si consideramos que las representaciones son sistemas de referencia, podríamos decir que son modelos perceptivos que determinan, influyen, condicionan la forma de entender y conocer el mundo. En tanto categorías facilitan el acercamiento al objeto/sujeto por conocer. Ahora bien, la categorización supone una clasificación. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿desde dónde se clasifica?, ¿qué aspectos del objeto/sujeto se consideran para la clasificación?, ¿en qué medida esa clasificación está mediada por intereses económicos, sociales, culturales, políticos e incluso, biológicos?

Al mismo tiempo, las representaciones tienen que ver con la percepción individual, en la que intervienen elementos afectivos, cognitivos, simbólicos y valorativos. Esas representaciones individuales se afirman, modifican y/o difunden en la interacción social.

Dice Maricela Perera Pérez (2003):

las representaciones sociales son concebidas como producto intersubjetivo, de carácter substancial, resultado de la construcción y creación de los actores sociales interactuantes. Por eso las vías de acceso para su conocimiento se hallan en el campo de la comunicación y la interpretación (p. 14).

Los discursos se constituyen así en los soportes privilegiados para vehicular las representaciones. Perera Pérez (2003) señala que, además de esta función de conocimiento, las representaciones también tienen una función identitaria (“participan en la definición de la identidad” (p. 19) y al mismo tiempo, sitúan a los individuos en determinados grupos), una función de orientación y una justificatoria (“Las representaciones permiten a posteriori justificar un comportamiento o toma de posición, explicar una acción o conducta asumida por los participantes de una situación” (p. 19)).

Las representaciones asumen particularidades en cada contexto socioeconómico concreto. De modo que no se trata de categorías estancas. Por el contrario, al ser dinámica la sociedad, las representaciones también se modifican y transforman. Las condiciones históricas, económicas e ideológicas en las que se desenvuelven los grupos y los objetos de representación las determinan.

Si la voz, al decir de Zumthor, es voluntad de existencia en el mundo y frente al otro; las coplas, sostenidas en el lenguaje y portadoras de sentido, nos permiten rastrear las representaciones que los copleros/as tienen de sí mismos. Si bien se trata de composiciones de carácter anónimo y colectivo, producto de la trasmisión oral, la reactualización o recreación de la copla supone una apropiación del decir colectivo; la sensibilidad del cantor/coplero se emparenta con la sensibilidad contenida y transmitida en la copla a la que le da voz. A través de la palabra y de la voz, el/la cantor/a configura una imagen, una representación. Así encontramos coplas que aluden a la apariencia de la coplera en ocasión del Encuentro de Comadres:

Ha llegado mi comadre
Con su alforja, con sus flores,
Con su sombrero nuevo
Y rebozo ¡ colores.

El atuendo también transmite los sentimientos del reencuentro, el atavío de la cantora evidencia la importancia del hecho, la preparación de imagen que se quiere dar, las flores aluden seguramente al “enfloramiento” (colocar flores o lanas de colores) de la caja y el sombrero, que es una forma de exteriorizar la alegría.

En otras composiciones, la coplera (la voz que enuncia) construye su identidad en armonía con la naturaleza. Opera el principio de relacionalidad de la filosofía andina,

en el que “todo está conectado con todo, que todo tiene que ver con todo y que hay realidades totalmente inconexas y sueltas (“absolutas”) de todos los demás entes y relaciones” (Estermann, 2013: 52):

Soy hija de Pachamama
Mi padre se llama sol,
Mis hermanas son las flores
Y mi amigo el picaflor.

En tanto parte de los “fenómenos de transición”, el/la coplero/a –como todos los seres humanos– se asume como puente entre los campos de la realidad cósmica andina: *hanaq pacha* (esfera celeste), *kay pacha* (realidad terrenal/abajo) y entre la dimensión “femenina” de izquierda (*lloqe pacha*) y la dimensión “masculina” de derecha (*paña pacha*). Su función cósmica consiste “en la conservación, promoción y posiblemente restauración del equilibrio y de la armonía cósmica” (Estermann, 2013: 58). Esa relación con las distintas dimensiones es, a nuestro criterio, lo que lo/la enviste de la autoridad de la voz y del canto.

Otras coplas también aluden a la composición variopinta de las ruedas o cuadrillas. El canto convoca y reúne a las mujeres en condición de igualdad y como forma de resistencia. Se habla desde un lugar, desde la pertenencia a un colectivo femenino que se sostiene en la diversidad, heterogeneidad y fortaleza de las individualidades. En las ruedas, la voz y el canto son liberadores, fracturan el silencio cotidiano y monótono, y muestran las emociones, sentimientos, pensamientos y pasiones de las cantoras:

Aquí se encuentran mujeres
De toda laya y color,
Vienen de todas partes
Poniendo garra y valor.

En algunas coplas, como la siguiente, también se destaca la importancia de la caja como prolongación del cuerpo y al mismo tiempo como su complemento, como el instrumento resonador de la voz:

Alegre mocita he sido
Y alegre y vieja he'i morir;
Cuando me agarro la caja
Me amanezco sin dormir.

Desde un presente de la enunciación, la voz poética evalúa y sentencia su rol como cantora. Pasado y futuro aparecen enlazados por la alegría del canto. Un canto que, por otro lado, disuelve, anula la temporalidad e instala a la cantora en un tiempo otro, acompasado por el sonido de la caja.

El repertorio de coplas, entonces, no es fortuito. Si bien la estructuración métrica y el estilo formulario de la copla favorecen su estabilidad, el copleo –en tanto ejecución cantada de la copla– favorece la creatividad, la re-creación o reelaboración de las coplas cuyas matrices se encuentran en la memoria del/la cantor/a. Este o esta selecciona, recrea, adapta las coplas al contexto, a la situación y a la audiencia. En este sentido, recuperamos la copla que da título a este trabajo:

Cuando salgo de mi casa
salgo a cantar, a bailar,
yo no salgo a contar penas
ni mis ojos a llorar

Nos parece importante señalar dos aspectos. Primero, la delimitación de dos espacios: el adentro, el espacio del hogar y lo íntimo; y el afuera, el espacio de la mostración del cuerpo y de la voz, el espacio de la alegría y en el que no tienen lugar las penas. El segundo de los aspectos tiene que

ver con la *performance*; la voz que enuncia sabe de la ocasión del canto, su protagonismo y su cualidad liberadora.

En este artículo hablamos de *performance* en tanto actuación, lenguaje en uso, “como la efectiva realización de un acto de comunicación” (Guzmán, 2009: 197). Señala Juan Guzmán (citando a Bauman) que “los estudios de *performance* no se interesan en cualquier evento de comunicación sino en un tipo especial, aquel marcado estéticamente y expuesto para ser evaluado por una audiencia” (p. 197). Consideramos que esta categoría puede ser operativa para nuestro caso porque el copleo acontece como un acto comunicativo, en el espacio público y ante una audiencia determinada que evalúa.

Conviene diferenciar el copleo que ocurre en Festivales populares del que tiene lugar en otras prácticas sociales como rituales, ceremonias y festividades como el carnaval. En el primero de los casos, la preparación del repertorio de las coplas que se van a cantar, la indumentaria, los gestos y la audiencia son más evidentes. Los/as copleros/as saben que ofrecen un espectáculo para una audiencia que estará compuesta por pares como así también por gente que no conoce ese arte verbal. En otras prácticas sociales, el copleo sucede como coronación de la acción ceremonial o ritual terminada (señalada, marcada), como manifestación verbal y práctica discursiva que favorece la cohesión grupal/social. En este caso, a nuestro modo de ver, la *performance* también se hace presente. La audiencia son los compañeros que conforman la rueda, a quienes se tiene que demostrar el manejo del arte verbal¹ como así también del extenso repertorio coplero que se posee; eso, sin embargo, no impide la diversión y la apreciación de la

¹ Desde nuestra mirada, en las ruedas copleras se puede apreciar un juego de poder discursivo. Así quien se impone con su voz y su canto, recibe la adhesión del resto de los copleros que se manifiestan en coro repitiendo cada uno de los dísticos.

experiencia. Pues no debemos olvidar que en las ruedas, a través del canto y la bebida, se establece la comunión entre los integrantes a partir de la puesta en práctica del principio de reciprocidad. Dice Mirande (2011) que las libaciones colectivas también permiten

afirmar la identidad individual y comunitaria a través de la recuperación de la memoria oral del grupo, y ensanchar el campo de la conciencia hacia nuevas dimensiones que permitían el contacto con “lo otro”: diversas formas de la divinidad y el mundo de los muertos (p. 58).

En algunos festivales, la vestimenta y el repertorio responden a las representaciones sociales que se tienen del/la coplero/a. Tanto los solistas como los integrantes de las cuadrillas suelen presentarse con la vestimenta típica (pollera, camisa, manta o rebozo en el caso de las mujeres; pantalón, camisa, poncho y sombrero en el caso de los hombres. Los colores y sus combinaciones varían) y entonar coplas de carácter picaresco con la intención de alegrar a la audiencia.

En cualquiera de las dos instancias, en el copleo en ocasión de los festivales populares o en el copleo “ritual”, tienen singular protagonismo la voz, la caja y el cuerpo del/la cantor/a. Respecto de la voz, dice Zumthor (1991), estudioso de la poesía oral:

la voz es querer-decir y una voluntad de existencia. Lugar de una ausencia que, en ella, se transforma en presencia, modula los influjos cósmicos que nos atraviesan y capta las señales que hay en ellos; resonancia infinita que hace cantar toda materia... (p. 11).

La voz y el canto, entonces, instalan a los copleros en el mundo. La invisibilidad cotidiana es quebrantada cuan-

do la ocasión del canto es favorable. Esperan ansiosos la llegada de las festividades que propiciarán el encuentro con el par y les otorgarán el protagonismo. La mirada de la sociedad o la comunidad se volverá hacia ellos, hacia su canto. Más adelante dice Zumthor (1991):

...gracias a la voz, la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro; interioridad manifestada, liberada de la necesidad de invadir físicamente el objeto de su deseo; el sonido vocalizado va desde el interior al interior, une, sin otra mediación, dos existencias (p. 15).

A través del canto y de la voz la unión acontece, se comparte la alegría, se opacan las penas, se renuevan las fuerzas para continuar la tarea diaria hasta que nuevamente las festividades acontezcan.

En algunas comunidades, la festividad por excelencia es el carnaval. En una entrevista realizada en el 2018 a Mario Acho, referente de la región puna de la modalidad intercultural, a la pregunta de si los miembros de la comunidad participaban en festivales, él manifestó:

La gente no está habituada de participar en los festivales. La gente en general está en sus cosas, para la época del carnaval se abocan exclusivamente a esos días... como te puedo decir... a la recreación...

Y agregó:

El carnaval allá es una semana completa, no existe carnaval grande y chico como se ve en la quebrada,... el tema del carnaval en la puna es que toda la gente llega y la casa del vecino

está abierta en cualquier hora del día, sea a la mañana, a la tarde, a las una de la mañana o las tres de mañana, no importa, la gente te atiende. Llegas a su casa, visitas, saludas, compartís y copleas... y es una semana de copleada, de cantar, de visitar, de ser recíproco digamos. Y entonces el chico aprende eso como ve que todos, los padres, hermanos, los tíos todos salen a carnavalear, entonces el chiquito mira eso. Una vez que termina el carnaval que dura una semana, ya empieza el carnaval de los chiquitos porque como vieron una semana de carnaval y los chiquitos están un mes o más con su cajita se buscan su anatita por ahí si alguna copla le quedó ellos lo cantan parte de la copla que se acuerdan o que se le grabaron y empiezan a armar su grupito... Eso es lo que pasa en mi zona, yo pienso en que todas las comunidades pasa.

De sus palabras nos interesa destacar, primero, la importancia del carnaval como el momento del reencuentro y la unión comunitaria, de la afirmación de los vínculos y de la identidad, y como instancia de transmisión del saber y el sentir popular a las nuevas generaciones a través de la copla. Segundo, la transmisión oral como una forma de garantizar y continuar con la práctica y sobre todo, de mantener viva la memoria cultural y colectiva.

También resaltamos la presencia permanente del principio de reciprocidad propio del pensamiento andino al que alude el referente entrevistado. Según Estermann (2013) “[c]ada acto humano (pero también divino) recién llega a su finalidad integral cuando le corresponde un acto recíproco y complementario equivalente de otro(s) sujeto(s)” (p. 56). Esa atención que señala Acho se traduce en la hospitalidad que brindan los lugareños en sus casas, la

visita es correspondida con alimento, bebida y sobre todo con el ambiente propicio para el copleo colectivo.

Decíamos párrafos atrás que el canto/el copleo público (ante una audiencia) supone la puesta en marcha de una *performance*, pero qué ocurre cuando el canto sucede en el espacio íntimo, sin la presencia de una audiencia que evalúe. Este interrogante surgió de escuchar a mi madre cantar mientras cocinaba o limpiaba; con su voz ella se apropiaba (y se apropia) de los espacios de la casa. Sabíamos de ese canto, pues todos los años, el sábado de Carnaval, mamá partía con sus hermanas y amigos, caja y poncho en mano, a distintos lugares cercanos a la ciudad de Humahuaca y volvía los domingos por la tarde entalcada y apenas pudiendo hablar. El copleo, decía, había durado hasta el amanecer. Ahora el copleo se hace presente con el inicio de los festivales (“de la cabra y el queso” en Chorillos, “del churqui y el cardón” en Hornaditas, por nombrar algunos) en la segunda quincena del mes de enero. Esas reuniones son apenas el puntapié del canto diario que, si el estado de ánimo acompaña, continúa y se potencia con la llegada del “Carnaval Grande”. Cuando le pregunté cuáles eran los momentos que elegía para cantar, ella respondió: “Yo canto cuando se me antoja, aquí en mi casa... porque estoy alegre... es así, porque estoy sola... pero qué hago aquí muda... entonces, estoy cantando aquí o afuera...”

Será por eso, por la soledad, que en algún momento la escuche cantar:

Solita vivo en el mundo
Solita como una flor
De noche me ve la luna
De día también el sol.

El canto en el hogar, donde el silencio y la ausencia se apropian del espacio, mi madre instala su voz, el cuerpo y

la vida. Oportuno resulta recuperar las palabras de Raúl Dorra (1997):

El cuerpo provee al hombre de la inmediata certeza de sí y del mundo o, mejor, de su existencia en el mundo. Se trata, diríamos entonces, del cuerpo percibiente: del cuerpo vivo fundado sobre un ritmo de entradas y salidas que sin cesar, y alternativamente, asocian mundo y cuerpo proyectando a éste sobre aquél e introyectando aquél en éste (p. 65).

El copleo quebranta el silencio, reafirma la existencia. La voz que sale del/por el cuerpo inscribe a la coplera (mi madre en este caso) en el mundo, le permite exteriorizar su alegría o socavar sus aflicciones. El canto le permite percibir, sentir, escuchar y dimensionar la vida.

El canto en el espacio íntimo, como compañía de la tarea cotidiana, implícitamente nos permite acceder a cómo se autodefine una coplera. La voz y el canto la exceden, no solo se hacen presentes en las festividades donde se acude al encuentro del otro sino también acontece como una forma de (re)encuentro con la propia voz y con el propio cuerpo.

Palabras finales

*Ya he cantado, ya'i bailado
Ya'i hecho lo que he podido.
Poco falta que me digan
Mandate a mudar jodido.*

En la pequeña muestra de coplas analizadas, pudimos acceder a algunas representaciones sociales que hay sobre los copleros y a aquellas que ellos tienen de sí mismos. Dar

cuenta de la importancia de la voz como medio que permite exhibir la interioridad, situarse y posicionarse en el mundo. En el copleo, el cantor evoca una memoria colectiva (todo un cancionero tradicional y popular), se reapropia de ella demostrando destreza y soltura en el arte de la versificación, se encuentra con el otro y establece una *performance* para hacerse presente con su cuerpo y con su voz.

Bibliografía

- Dorra, R. (1997). “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral” y “El soplo y el sentido”. En *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Estermann, J. (2013). *Cruz y Coca: Hacia la descolonización de la Religión y la Teología*. La Paz: ISEAT y Librería Armonía.
- Guzmán, J. (2009). “Performance, un recurso teórico-metodológico para indagar en las relaciones (inter)culturales”. *Oficios terrestres Revista de Ciencias Sociales desde la Comunicación y la Cultura*, (24), La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), 195-202.
- Jodelet, D. (1988). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en S. Moscovici (Ed.), *Psicología social II. Pensamiento y vida social: psicología social y problemas sociales* (p. 469-494). España: Paidós.
- Mirande, M. E. (2011). “Larguenmé p’al Carnaval...: borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño”. En E. Cruz (Ed.), *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (p. 150-173). Salta: Purmamarka Ediciones.
- Perera Pérez, M. (2003). “A propósito de las representaciones sociales. Apuntes teóricos, trayectoria y actualidad”. *Revista Caudales*, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, La Habana.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid:
Taurus Humanidades.

La copla entre dos mundos. Religión y pensamiento andino en el canto popular del norte jujeño

María José Bautista
Facundo Ezequiel Mur

Introducción

La copla, como género musical y poético, ha sido utilizada por los pobladores de distintas regiones de la provincia de Jujuy como una forma de expresión tanto personal como social durante generaciones. Su estructura de composición en apariencia sencilla y accesible, tanto al oído como a la voz, ha permitido su difusión y empleo en diversos ámbitos culturales. Uno de éstos es el religioso cristiano con el culto a las imágenes de Cristo y a la Virgen en las fiestas patronales, en Pascuas, Corpus Christi o la Navidad. También se puede reconocer su uso en las procesiones y celebraciones eucarísticas propias de la identidad religiosa católica (Albó, 2002; Marzal, 2002); lo cual se explica, tal como afirma Diego Irarrazaval (1999), porque existe un “cristianismo andino” ya que “la población andina fue incorporada en la cristiandad colonial y sometida a sus intereses materiales. Durante estos procesos [...] las estructuras y creencias cristianas han estado enclavadas en los poderes de nuestras sociedades” (p. 13).

Las poblaciones de origen local han logrado, en ciertos espacios y momentos, reformular su relación con el Dios

cristiano y con el acontecer religioso español que los circundaba sin abandonar sus creencias ancestrales. Es así que, más precisamente hacia fines del siglo xx y principios del XXI, se ha apelado, con mayor ímpetu, a la recuperación y revalorización de las celebraciones prehispánicas y la copla se ha hecho partícipe en tales ocasiones.

Los límites entre ambas realidades religiosas en algunos casos puede ser difuso, ya que muchas de las prácticas cristianas se han superpuesto a las andinas con el fin de suplantarlas mimetizando unas con otras para expandir el culto:

Durante el siglo xvii los españoles conscientes de que la liquidación física de las expresiones culturales iba unida a la liquidación biológica de los indígenas, decidieron utilizar una estrategia más flexible. En vez de eliminar y desaparecer al otro (lo cual implicaba quedarse sin mano de obra barata para la explotación laboral) recurrieron a la política de la sustitución de los dioses, por ejemplo la divinidad del lago de Copacabana en el departamento de La Paz, Bolivia, donde antiguamente había una deidad en forma de pez. Esta deidad fue sustituida por una Virgen; de la misma manera el culto a los astros fue sustituido por el culto a los ángeles: “la difusión de las series angélicas entre los indígenas se debe al deseo de los religiosos de sustituir la adoración que daban los indígenas a los astros y los fenómenos celestes por el culto a los ángeles” (Gisbert, 2012: 115, citado en Arriarán Cuéllar).

Además de la sustitución de deidades por imágenes de la tradición religiosa católica (otro buen ejemplo es Illapu, el dios del rayo sustituido por el apóstol Santiago), la colonización

del imaginario se realizó a través de la reconfiguración simbólica de los espacios geográficos (Arriarán Cuéllar, 2016: 8).

Por esta razón se hallan coplas que reflejan esa heterogeneidad en los niveles, tanto secundario (o discursivo) como primario (o cultural). Por lo antes dicho, estas producciones poético-musicales demuestran versatilidad para adaptarse a las exigencias de las realidades que las invocan.

Se debe aclarar que no se busca realizar un estudio extenso de la copla, sino más bien observar las fluctuaciones que posee esta producción oral en el amplio y heterogéneo campo religioso de la provincia de Jujuy. Buscar en ella los espacios de creación simbólica para comprender las formas de expresión identitarias que representan a la comunidad, en vista a lo cual se habrá de recurrir a algunas herramientas de la sociocrítica, los estudios culturales y las nuevas categorías andinas para formalizar el análisis e identificar en la copla la relación tensiva y distensiva entre lo cristiano y lo andino. Se implementará un estudio contrastivo que posea un eje básico que ensamble ambas cosmovisiones recurriendo a las principales festividades, divinidades y su mundo simbólico, puesto que, aunque disímiles hasta cierto punto, poseen caracteres heterogéneos que conviven, interactúan y se manifiestan en la práctica cultural que se propone explorar.

Cuando se habla de divinidades, festividades y el mundo simbólico, se intenta explicitar que cada una de estas religiones posee un amplio espectro de festividades y elementos alegóricos que conforman cultos diversos interconectados de muchas maneras. Por ejemplo, en la cosmovisión andina, la *Pachamama* y su culto específico durante el mes de agosto o durante el Carnaval (festividad cristiana) en la chaya de los mojones. Así también el culto al Sol durante el *Inti Raymi* celebrado el 21 de junio.

En la cosmovisión cristiana, la figura de la Virgen María y sus prácticas rituales en las procesiones a sus advocaciones, como la de Río Blanco y Paypayá o más específicamente la de Punta Corral cuya celebración refleja las antiguas prácticas rituales andinas del culto a los *apus* (la Virgen de Punta Corral está vestida con un ajuar que le confiere la figura de un cerro y tiene su santuario enclavado en la cima de uno). Lo mismo ocurre con la imagen de Cristo en todo el calendario católico oficial de la provincia, y más concretamente en las fiestas de la Pascua y de la Navidad.

Otras festividades manifiestan una mayor imbricación de ambas religiones, como el Día de las Almas, en donde en el mismo rito se pueden observar a la vez el culto cristiano a los fieles difuntos y la reminiscencia del culto andino a los *Antiguos*.

Dentro del apartado “La copla en espacios socio-religiosos cristianos”, el análisis se detendrá particularmente en las celebraciones de la Cuaresma, Semana Santa y la Pascua, y sus respectivas adoraciones a la Virgen y a la resurrección de Jesucristo. Estas fiestas no siempre se asocian al canto de la copla, pero sin embargo han sido y son atravesadas por estas prácticas musicales que otorgan a las solemnidades religiosas norteñas su singularidad.

En el apartado “La copla y el pensamiento andino” se elegirá para su análisis aquellas cuartetos relacionadas con la cosmovisión andina que muestran la influencia de un pueblo en armonía con la naturaleza que lo rodea, con sus dioses, sus creencias y, por sobre todo, su forma de relacionarse entre seres humanos; figuras manifiestas en aspectos simbólicos como la concepción de reciprocidad y en categorías mítico-estructurales como las de *hanan* y *hurin* (arriba y abajo).

Irrazaval (1999) explica que

para la población andina, lo más importante es vivir en relación de reciprocidad con las fuentes de la vida: Pachamama, cerros (*apus*, *wamanis*, *achachilas*) y lugares sagrados, antepasados/as que son difuntos-vivos, imágenes católicas, representaciones de Dios. Todas estas entidades sagradas no son objetos; tampoco se trata de un politeísmo ni de un animismo. Más bien, al participar en los rituales andinos y al escuchar cómo se dirigen a estas entidades, uno constata que se trata de una espiritualidad concreta y terrenal (p. 16).

Por último, se repasará brevemente otro aspecto del pensamiento andino: el *Sumak Kawsay* (el Buen Vivir), uno de los principios filosóficos que orientan los comportamientos en cuanto se refiere a la perspectiva frente a la vida.

La copla en espacios socio-religiosos cristianos

La población de la región Quebrada y Puna de la provincia de Jujuy se distingue por su fuerte impronta religiosa. Las familias con raíces quechuas, aymaras y mestizas, llevan a cabo ceremonias dirigidas a una naturaleza dadora de vida pero también a la Virgen, a Jesús y los Santos. Estas y otras costumbres evidencian su pertenencia a un pueblo pluricultural-religioso. También muestran reciprocidad y cariño hacia el misterio de la vida.

En el ámbito de las celebraciones sagradas, la copla se conforma como una práctica dentro del tiempo litúrgico, e integra el acervo que la comunidad aporta desde su lugar en el mundo y determinan tanto su identidad cultural como su vida cotidiana.

Como un todo complejo, dicho universo simbólico entretreje lo autóctono con elementos cristianos y la vida laica se entrecruza con los tiempos sacralizados. Las ritualidades a las que se hace referencia, tales como la Navidad, la Pascua, la fiesta de la Candelaria, la celebración de San Santiago, etc., son cristianas, sin embargo, se han visto influenciadas fuertemente por el pensamiento de los antiguos pobladores de la zona andina. Singularmente, esto no ha generado una deformación del cristianismo traído por los españoles durante la Conquista, sino que ha producido una cultura heterogénea en la que se hallan espacios de expresión para las diversas comunidades del norte de la provincia de Jujuy.

Una pascua en coplas

La Pascua pertenece al núcleo central de la fe cristiana. Su celebración se enmarca en el tiempo de la cuaresma, el tiempo de penitencia. Se inaugura con el Miércoles de Ceniza, justo después del Carnaval, hasta el Domingo de Ramos, que da inicio a la Semana Santa, para culminar en el Domingo de Resurrección. Esta festividad religiosa, en muchas comunidades quebradeñas, sale del espacio sagrado de la Iglesia para continuar su expresión en espacios populares. Irarrazaval (1999) explica que

En estas regiones –como también en otras partes indígenas del continente– hay cierta participación en las ceremonias oficiales del triduo pascual. Y, simultáneamente, existen hondas tradiciones en las cuales la población tiene un rol protagónico. En parte las costumbres se desenvuelven en los templos, pero principalmente en los hogares, las calles y plazas, y otros espacios donde la gente común organiza

la vida. Sobresalen las iniciativas del laicado y de la mujer, que convocan al resto de la población (p. 28).

Esta afirmación pone de relieve la participación de la mujer como organizadora y gestora de estas prácticas, tal como ocurre en el copleo¹.

La contribución de la comunidad es muy activa y, además de las misas, se realizan procesiones que acompañan a las representaciones iconográficas de Jesús y de María. Es un caminar apesadumbrado y solidario, en un ambiente de silencio. También se organizan reuniones musicales en los atrios de las iglesias; en algunos pueblos, exposiciones (como el caso de las ermitas en Tilcara o Maimará, que además de ser parte del patrimonio cultural regional son un componente central del viacrucis en el que participan pobladores locales y turistas), y se acompañan de comidas típicas, bailes y cantos.

La fiesta pascual en la región norteña no posee la misma dinámica que el Carnaval y, a pesar de que comparten ciertas formas de festejo, el tono de las actividades es mucho más solemne, los cantos son de tipo melancólicos y las formas de adoración son estrictamente respetadas. Esto ocurre porque

los íconos representan tanto el dolor como el milagro de la vida. Por ser Semana Santa, casi todas las imágenes veneradas llevan marcas ensangrentadas y otras señales de la pasión. Pero no sólo son eso. Las imágenes son milagrosas; y por eso tantas personas les dirigen súplicas y oraciones de gratitud. El Cristo

¹ Se recomienda la lectura de Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.

masacrado está vivo y atiende al pueblo creyente; la Virgen Dolorosa –[...] con señales de sufrimiento– es también la Madre que anima a quienes confían en ella. Estos íconos suscitan penitencia, confesión del pecado, apertura a la gracia, y agradecimiento a Dios (Irrarrazaval, 1999: 29).

Si bien las celebraciones religiosas se ajustan estrictamente al rito especificado por la Iglesia y se deben desarrollar sin excepción dentro del templo, se incorporan matices que hacen única a esta fiesta y la fortalecen perpetuando su existencia². En las celebraciones pascuales quebradeñas, como lo señala Urrutia (2009),

se puede entender una fiesta como un estado mental compartido pues ella permite compartir sentimientos y creencias de un grupo identificado territorialmente. Las fiestas estructuran el calendario y el espacio de las sociedades y, según afirmó Marcel Mauss, “La fiesta es un hecho social total, de expresión ritual y simbólica, sagrada y profana” (p. 38).

Para concebir parte de ese “estado mental compartido” y a la fiesta como un “hecho social”, las coplas relacionadas con la Pascua son una fuente inapreciable como vía de expresión particular de la Quebrada y también de la Puna jujeña.

² Se sabe que “hay otras voces simbólicas, con rasgos socio-culturales andinos, y con su carga de espiritualidad. Abundan los ritos de salud, en base a las palmas del Domingo de Ramos, flores de los Santos/as que son reservadas para personas enfermas, plantas medicinales recogidas en la madrugada del Viernes Santo, oraciones a las imágenes para superar las dolencias de cada día” (Irrarrazaval, 1999: 29). Es más que folklore; es un espectáculo litúrgico.

El origen de la copla en Latinoamérica se remonta a la llegada de los conquistadores y representaba tal vez la forma poética más difundida de la expresión popular de la Península Ibérica. Al ser de origen oral se adaptó con rapidez en las Colonias y con el tiempo, se nutrió de la idiosincrasia de cada región, constituyéndose en uno de los géneros preferidos para la manifestación de sentimientos y creencias. Por lo general, estas expresiones de la oralidad son habituales en las fiestas tanto religiosas cristianas como en las del culto andino (1º de agosto, celebración de la *Pachamama*, por ejemplo) así como también en Carnaval, Navidad, y algunas celebraciones de santos. Y si bien en la región todavía pervive esta forma, hoy en día se ve amenazada por el avance mediático y homogeneizador de la cultura occidental.

En la provincia de Jujuy, la ejecución de una copla se acompaña de un tamboril rústico conocido como “caja” y, en ciertos lugares, se añade, además, la guitarra, siendo de fácil traslado a la hora de animar las fiestas de casa en casa o seguir alguna procesión o “misa chico”³.

³ “El misa chico es una práctica religiosa muy usada en Jujuy, consiste en sacar la estatua de un santo o de una Virgen de la casa de un vecino para llevarla al templo a hacerle decir una misa. Llevan la imagen en andas cargadas en hombros de dos o cuatro personas. Estas imágenes son, a veces, verdaderas obras artísticas, de arte criollo, boliviano o peruano. Casi siempre están puestas en urnas decoradas con esmero. Adelante de la imagen van los músicos tocadores de caja y flautas o quenás, tocando aires monótonos para el oído pero que alegran al pueblo. Detrás va el acompañamiento, una veintena de hombres y mujeres a pie o a caballo, según las regiones, pues en la Puna van todos a pie. Los varones, chicos y grandes van descubiertos con el sombrero en la mano y a veces con una banderita en la otra; las mujeres van cubiertas con tules o con mantas, más atrás de todos suele ir un hombre o un muchacho con la damajuana de chicha para aplacar la sed. Viajan a veces leguas y leguas por montañas para llegar a la iglesia, allí hacen decir la misa y concluida ésta regresan a sus casas en donde se hace la fiesta con baile y bebida” (Carrizo, 1934: XCIX).

A lo largo del trabajo de recopilación y lectura del corpus se ha advertido que la mayoría de las coplas se refieren a temas afectivos e incluso eróticos, donde la mujer es la protagonista ya sea por amor o desamor. Sin embargo, se reconoció la existencia de un grupo considerable destinado a las fiestas religiosas, digno de ser estudiado y puesto en valor.

Si bien la gran mayoría de las coplas se relacionan con el Carnaval, fiesta icónica norteña, también se han dedicado vastas producciones orales a la Virgen, al Niño Jesús y a algunos santos (por lo general patronos de las ciudades).

¡Señor, San Ignacio!
Alfárez Mayor,
llevas la bandera
delante de Dios. (Recogida en Susques)
(Carrizo, 1934: CIII)

Esta copla con grandes influencias españolas se halla cargada de sentidos condensados. Representa no solo la imagen santificada y elevada de San Ignacio aportándole el vocativo “Señor”, sino que describe la importancia del rango dentro del santoral con el término “Alfárez Mayor”, dando noticias, hacia el final, de las proezas del santo al tener acceso a la presencia de la divinidad. Este análisis breve solo pretende mostrar las grandes potencialidades semánticas que poseen las coplas, por ser expresiones condensadas de conocimiento popular.

Algunos autores norteños se han abocado a la tarea de definir la copla de la región, para contrastarla con la hispánica específicamente, tal es caso de Domingo Zerpa (2004), quien al estudiar la copla puneña, “precisa que las tonadas (llamadas también coplas de Pascua en algunas zonas de la Puna) son cantos lentos, quejumbrosos, individuales, presentes en la Cuaresma y en las fiestas religio-

sas patronales” (citado por Bravo Herrera, 2011: 4). Esta concepción resulta de utilidad porque define particularmente las coplas cantadas durante la cuaresma. Como se ha visto, se distinguen de otras manifestaciones por ser más lentas y de entonación triste, situación que se condice con el tono de la festividad pascual, distinguiéndose así de las coplas alegres del Carnaval o la Navidad.

Las solemnidades de la Cuaresma poseen un carácter de contrición, se celebran apenas terminado el Carnaval, para purificar los espíritus y llegar a la Pascua con el alma preparada para la muerte y resurrección de Cristo. La ceremonia de esta fiesta religiosa posee dos dimensiones: el aspecto litúrgico de solemnidad, es decir el tiempo de la actualización y recreación del rito durante la misa, y el tiempo festivo en el que se proclama la resurrección y un nuevo comienzo para el alma. Es en ese espacio de unión y júbilo de la comunidad donde aparecen las coplas. La oralidad toma aquí un rol preponderante, pues es la intérprete de la cultura y la que adosa lo propio a la herencia hispánica...

Pa' la Pascua
pa' la Cruz,
tengo que volver,
tengo que volver.

(Mirande et al., *Nuevo Cancionero
de coplas de Jujuy*, inédito)

Son las cadencias lingüísticas, los ajustes vocales y las tonadas las que ligan a estas coplas con la fiesta pascual, brindándoles un sentido de apropiación a los intérpretes. La contracción “Pa” pone de manifiesto la presencia de las voces coloquiales de la región permitiendo el empleo de un verso más corto y más acelerado. Además resalta la repetición anafórica del “tengo” que no hace más que hacer patente la memoria oral que sostiene a la copla.

El uso de la mayúscula en “Pascua” y “Cruz” proviene de una elección de los transcriptores para señalar el carácter nominativo de estas dos palabras en el contexto del canto, resaltando su importancia en cuanto al aspecto religioso cristiano. El contraste entre la voluntad propia y el poder religioso son claros y se hacen más significativos con la repetición final del verso “tengo que volver”, el cual señala una cuasi obligación de retorno al “buen camino de la fe”, insistiendo en la impronta casi coercitiva del descarriado del Carnaval que reingresa al mundo cristiano por medio de la constricción el Miércoles de Ceniza.

Estos matices otorgan nuevos sentidos a los ritos permitiendo la apropiación del sentimiento cristiano.

Otras coplas con tonada de Pascua son las que siguen:

Ninguna Pascua es tan linda
como la mía,
salir por las oraciones
volver de día;
volver de día, ñata bandida.

¿Dónde piensas llevarme
y en tanto frío
y en tanto frío
y en tanto frío?

Dicen que la Pascua viene
por esa loma,
saltando de rama en rama
como paloma.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

La afirmación “Pascua como la mía...” hace referencia a una conciencia de singularidad, de distinción y de pertenencia. Los pobladores saben que sus ritos y cantos son únicos y que su diferencia permite que el disfrute de la

fiesta sea completo porque forma parte no solo del espacio de la fe, sino que también se consigue reafirmar con ellos el espacio cultural y la propia identidad. Durante la Cuaresma y la Semana Santa, la población expresa la compasión, el misterio del dolor, el ser salvados por un Dios crucificado. También refleja gozo y esperanza, de modo especial con música y danzas, en ritos al compás de la tonada.

La asimilación de la festividad pascual se completa con la idea de una fiesta propia del espacio andino, con matices regionales. Se incorpora al paisaje quebradeño, sus animales, su cotidianeidad, su clima y su gente: “tanto frío”, “por la loma” “saltando”, “la paloma”, etc. En pocas palabras claves se halla la singular descripción de la Quebrada, no se necesitan muchos adjetivos ni largas narraciones, solo unos pocos versos y la cadencia de la oralidad obran la magia de representar ese escenario.

También aparece el componente picaresco del cantor con el verso “volver de día, ñata bandida”, que describe una situación posterior a la fiesta religiosa, que se desarrolla luego de la misa con cantos, bebidas y bailes que duran hasta el amanecer. Siendo este un rasgo cultural que hace a la fiesta pascual norteña tan singular como sus habitantes.

Los momentos rituales y ceremoniales de la Cuaresma, que inicia efectivamente el Miércoles de Ceniza y que tiene a la Semana Santa como su periodo ritual más fuerte, que a su vez, inicia con el Domingo de Ramos, anterior al Domingo de Gloria o de Resurrección pascual, sufren también la heterogeneidad verbal e ideológica propias de la región.

El Miércoles de Cenizas es la fecha inmediata posterior al Carnaval, tras el cual muchos aún se niegan a regresar a su vida cotidiana. Este hecho tampoco ha escapado a la picardía del coplero:

Voy a preguntar al cura
a qué hora dirá la misa,

a ver si puedo casarme,
el miércoles de ceniza.

(Carrizo, 1934: 191)

La idea del matrimonio asociada al Miércoles de Cenizas es muy singular. El Carnaval precede a esta celebración y durante esos días el talco en los rostros y el abundante alcohol permiten a los pobladores actuar sin culpas y remordimientos, pero cuando la fiesta se acaba se vuelve al redil, a la vida cotidiana y a veces a cumplir promesas de matrimonio como símbolo de que se puede reencausar la vida nuevamente.

El cura, autoridad en el pueblo y representante de la Iglesia, se constituye como parte de la cultura cristiana hegemónica, en contraposición con la idea de la copla como creación popular. La comunidad se halla regulada moralmente por el poder de la Iglesia personificada por la imagen del sacerdote que actúa, en este caso, como nexo entre lo popular y lo culto, lo regido y el poder regente.

Continuando la idea de la Cuaresma el coplero le dice a Cristo:

Ya te imitaremos
con gran corazón,
sufriendo gozosos
por sólo tu amor.

(Carrizo, 1934: 191)

El inicio de la Cuaresma representa el comienzo de los sacrificios, no solo en el aspecto espiritual, sino también el laboral y educativo, ya que en la región por lo general estas fechas coinciden con el fin del tiempo de descanso. Es todo un ciclo que se acaba y que para ser tolerable se debe imbuir de la recompensa espiritual: el amor de Cristo.

Sin embargo, el retorno al camino de la Cuaresma no es sencillo, es por eso que la copla se inicia con una

promesa a futuro: “ya te imitaremos...”. No se asegura la constrictión, he ahí la picardía de la copla, el promesante intenta afirmar su arrepentimiento y sumisión al rito cristiano, pero no confirma el sufrir gozoso del corazón...

El Domingo de Ramos también tiene su expresión en la copla:

Qué linda que es la palma
que está en el palmar,
dichosa es la almita
que se va a salvar.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Las palmas en el relato bíblico simbolizaron el ingreso triunfante de Cristo a Jerusalén, en la copla representan también el ingreso de las almas al cielo, que luego del Carnaval se purificarán y recibirán pronto con corazones dispuestos la resurrección de Jesús. El vocablo “almita” es aquí distintivo, plagado de sentidos para la comunidad, ya que representa a todas aquellas almas inocentes que no pudieron redimirse o vagan errantes por el mundo de los vivos.

Dónde estás,
alma perdida,
tu gente te busca
y la pena no halla salida.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Sin embargo, el carácter festivo de las coplas, tanto como el de su gente, es difícil de mitigar, y si bien en

⁴ La almita, dice Antonio Paleari, es aquella persona que murió por causas muy violentas y aún vaga en este mundo en busca de justicia. El caso más preponderante fue el de la “Almita Visitación Sivila”. Son seres inocentes que fueron violentados en vida y ahora son recordados, venerados o resarcidos en el más allá (Paleari, 2013: 31).

las Pascuas se conmemora la muerte de Cristo, siempre florecerá la esperanza de la Resurrección unida a la diversión:

A ista fiesta yo hi venido
a levertirme cantando;
preguntando dónde hay Pascua
y en los lugares...

Aquí es Pampa y allá es loma
y flores di aroma
en las pascuas se alegramoh,
zapatiaremoh.

¿Qué tal Pascuas has pasado
por las tabladas?,
¿por qué no me has participado
esas tonadas?

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Las medias lenguas y las “s” aspiradas, el intercambio de “i” por “e” y viceversa son parte del juego lingüístico que moldea las formas de expresión regional, otorgando a los versos esa autenticidad que solo la oralidad puede generar en el lenguaje.

En esta cuasi redondilla en la que algunas rimas se escapan a la regularidad del octosílabo, prima la alegría de la resurrección para contentar al poder hegemónico. Pero el sentir popular pregunta por las fiestas en las tabladas, por las flores de los campos, por los bailes y zapateos, pero por sobre todo, hacia el final pregunta por las tonadas, que es lo más próximo a la forma de celebración regional.

José María Arguedas alude en múltiples ocasiones al hecho de que después de la Conquista uno de los únicos modos de celebrar a las *huacas* de la región cordillerana

era por medio de los cantos y bailes⁵, ya que de ese modo se honraba a los dioses de manera velada para evitar el castigo del sacerdote. No es extraño que esta práctica quizá haya perdido parte de su sentido original, pero no ha desaparecido por completo, sino que se ha integrado a las fiestas cristianas, pasando a ser elemento fundamental de la celebración.

La singularidad de la ceremonia pascual se hace aquí patente y dotada del significado más puro y propio de la copla: la manifestación de sentimientos, emociones y el deseo de celebrar la vida más allá de la constricción cristiana.

La copla y el pensamiento andino

El estudio de la copla norteña en ámbitos religiosos andinos generó interrogantes a la hora de iniciar su exploración teórica: ¿Qué herramientas serían más apropiadas para poder comprender un pensamiento como el andino que pervive imbricado en el canto y se revela constantemente en espacios populares?

La respuesta llegó desde diversas perspectivas. En principio, los aportes de Josef Estermann y Thérèse Bouysse-Cassagne proporcionaron bases teóricas sólidas respecto al empleo de algunas categorías andinas. En segundo lugar, se profundizó en el estudio gracias a los conceptos aportados por Mauro Mamani Macedo, Diego Irrazaval⁶ y Pablo Andrés Landeo Muñoz, autores cuyas tesis trabajan a fondo la oralidad en contextos andinos y aplican categorías que permiten abordajes fuera del canon

⁵ Cotejar datos en *Dioses y Hombres de Huarochirí* (1975) para su consulta. Versión traducida por José María Arguedas.

⁶ Autor ecuatoriano cuya tesis sobre la interreligiosidad cristiana y andina del sujeto en los Andes (1999), es fundamental para nuestras reflexiones.

occidental⁷. Todos ellos, pensadores y recopiladores vitalmente inmersos en la vivencia de lo andino, ayudaron a través de sus experiencias y trabajos, a dar cuenta de una materia tan compleja y diversa como lo es la copla norteña en relación con la visión del mundo en los Andes.

Algunos planteos sobre lo andino en la actualidad

La tradición histórica ha generado la idea de que lo andino está directamente ligado a lo incaico; sin embargo, Josef Estermann, en su obra *Filosofía Andina* (1998), aclara que “lo *andino* es un concepto multifacético y polisémico (posee diferentes significados)” (p. 51), y que además “lo *andino* es más amplio, anterior-posterior que lo *incaico*” (p. 37).

Al tomar como eje este planteo se puede decir que aún subsiste en la actualidad un sustrato representativo del pensamiento anterior a la Conquista, más allá de la caída del Imperio Incaico. Dicha pervivencia se encuentra plasmada en las diferentes prácticas culturales que a diario realizan los pobladores que en la actualidad habitan el antiguo territorio del Imperio Inca, es decir, desde el Ecuador hasta el Noroeste Argentino, un ámbito que recorre la cadena montañosa de América del Sur conocida como los Andes⁸.

⁷ Sus estudios exploran nuevos conceptos y categorías de análisis tales como *Willakuy* (narración o relato), *Runakuna* (hombre de los andes), *Pachakutiy*, *Tinkuy*, entre otras.

⁸ Dice Estermann (1998): “La raíz quechua anti (o antikuna en plural) se usa en la época incaica para referirse a los pobladores de uno de los cuatro reinos o regiones (suyu) del imperio del Tawantinsuyu, dividido por el Inka Túpac Yupanqui: el Antisuyu. Esta región era la parte oriental del imperio, es decir: las regiones al este del Chinchaysuyu, parte costeña nor-occidental que contenía los litorales del Perú y Ecuador. Aunque el Antisuyu cubría la parte oriental de los Andes, desde Quito hasta las Charcas en Bolivia, y las yunkas, es decir: los valles

Sin embargo, en el presente, tales prácticas no se hallan dissociadas del influjo de otras culturas que se podría denominar de diferentes modos: colonizantes, aculturantes, dominantes, hegemónicas, etc., pero que, más allá de las etiquetas, sin duda ejercen una fuerte disputa de sentidos o de visión de mundo frente a la concepción andina.

Así lo cree Estermann cuando explica que las “culturas no son mónadas sin ventanas, ni esencias ideales, sino personas y sus expresiones que están en constante interrelación con otras” (1998: 40). Una cultura muerta es una cultura que se halla en el museo. Y a pesar de los intentos de sometimiento al proceso de musealización, la cultura andina está viva y habla, por ejemplo, a través de la copla. Y habla porque hay un otro que la interpela (en este caso, se piensa, fue en un principio la dominación cristiana y ahora es la globalización posmoderna).

Se buscará dar cuenta de un pensamiento andino que trasciende a través de la copla y que intenta evidenciar su visión de mundo a pesar del proceso de supra-culturalización occidental del que habla Estermann. Ese Occidente que reconoce ciertas visiones de mundo a través del proceso de globalización trastoca, en ciertos casos, las distintas prácticas culturales haciendo que las mismas se adapten a la postura postmodernista y muchas veces lo logra relativizando los procesos culturales mediante la estandarización de las prácticas y producciones artísticas. Hace de las culturas mercancías que el sujeto postmoderno puede adquirir: de allí los procesos de musealización (la declaración de Patrimonio de la Humanidad de la Quebrada de Humahuaca entraría dentro de esta categoría) o de políticas turísticas que introducen formas o modos de mostrar una cultura adaptándolas a formas asequibles al visitante que observa (en persona o a través de la red) versiones

tropicales y la ceja de selva, llegó a dar el nombre a lo que hoy en día se conoce bajo el nombre de los ‘Andes’” (p. 59-60).

light de aquello que se cree es la cultura del norte jujeño (de allí los rituales, como el Carnaval, trastocados en shows comerciales donde se cobra entrada, los ballets folklóricos con representaciones pintoresquistas y maquilladas del hombre y la mujer de la Quebrada, los contrapuntos profesionales de copleros –hombre vs. mujer– sobre el escenario donde el “coya” y la “coyita” se interpelan cantando coplas picarescas de tono sensual y/o sexual pero de lenguaje aséptico, despolitizado, descontextualizado de la cotidianidad y de la visión andina y sus sentidos. Todo en vista a un público turista que como es lógico no paga por complejidades culturales sino por placer y/o diversión).

Sin embargo, más allá del proceso que sufre la cultura andina en el norte argentino, se cree posible hallar huellas de su pensamiento en la copla tradicional y que son reflejo de una vivencia que persiste en la lucha por mantener y transmitir su cosmovisión.

Para formular un concepto de lo “andino” es necesario señalar su pertinencia geográfica que se corresponde con la del espacio político cultural que conocemos como Tawantisuyo, y que abarca la expansión total del imperio Inca. Por sí mismo, no determina que exista una filosofía andina, más bien el concepto de Andino se refiere a una experiencia colectiva más allá de límites políticos y étnicos, forjada básicamente por el acontecer cósmico por un lado, y la naturaleza áspera de los Andes por otro lado. En definitiva, el habitante de esta región es un campesino que dialoga diariamente con el cielo estrellado arriba, con la Madre Tierra abajo y con el recuerdo de tiempos pasados adentro, y quien de esta manera encuentra su lugar específico dentro de la totalidad de estas fuerzas elementales (cfr. Estermann, 2004: 7-8).

Uno de los parámetros del mundo andino es la “relacionalidad de todo ser y todo acontecer”. Es decir que no existe el individuo por sí mismo, sino que trasciende a través de las relaciones que entabla. Estermann considera

que este sistema de relaciones entre el *runa* (habitante de los Andes) y su entorno es condición esencial para tener una vida ética y de conocimiento integral.

Si se considera a la relacionalidad como principio trascendental del pensamiento andino, se observará que se manifiesta en los más diversos ámbitos y niveles:

- El intercambio entre cielo (*hanaq pacha*) y tierra (*kay pacha*) en los fenómenos atmosféricos y cósmicos es la garantía para la vida y la perduración en el tiempo.
- La relación viva con los antepasados garantiza la continuidad moral y epistémica.
- Las diferentes formas de reciprocidad en una comunidad (*minka, ayni*) hacen posibles el bienestar y la fertilidad.
- Las relaciones de parentesco juegan en la lucha por la sobrevivencia un papel indispensable; relaciones libremente escogidas (el llamado “matrimonio de amor”) son secundarias en comparación con aquellas relaciones determinadas por nexos étnicos o familiares.
- Una decisión independiente para una pareja de vida es en el contexto andino algo absurdo, tanto moral como existencial.
- Un matrimonio es un acontecimiento colectivo y no un asunto entre dos individuos autónomos.
- Finalmente la relación religiosa tampoco es producto de un acto de fe individualmente asumida, sino que siempre precede ya como acto colectivo a la decisión personal del hombre particular.
- Religio es relación por excelencia, y la negación de ella equivaldría a la negación de aquel quien la niega. (cfr. Estermann, 2004: 9-10).

Mauro Mamani Macedo también explicita este concepto agregando la idea de que todos necesitan de todos para existir. Todo se trabaja en pares, ayuda mutua, reciprocidad con los dioses. Colaboración equitativa. Recíproco intercambio de trabajos, objetos e incluso venganzas y conflictos. Así se conforma la relacionalidad andina.

Si se profundiza un poco más respecto a este principio de relacionalidad en función de las coplas, se verá que se condicen de manera indiscutible con la puesta en comunidad, ya que la realización de la copla se configura en el seno de la colectividad. Y si a estos conceptos se los vincula a los de las fiestas religiosas andinas, como Pachamama (1º de agosto), Inti Raymi (gran fiesta del sol en cada solsticio de invierno), entre otras, se observa que todas ellas se hallan en íntima relación de reciprocidad: el hombre con la naturaleza, la naturaleza con las divinidades y las divinidades con el hombre.

La relacionalidad andina en la copla

Se iniciará este apartado con una copla representativa del profundo vínculo del sujeto andino con las divinidades y elementos de la naturaleza con los que se encuentra en constante diálogo:

Soy hija de la Pachamama
Mi padre se llama sol,
Mis hermanos son las flores
Y mi amigo el picafloor.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

La presente copla parece remitir a la simbiosis de dos divinidades andinas, el sol-Inti (arriba o *hanan*) y la tierra-Pacha (abajo o *hurin*), espacios estructurales míticos diferentes que se conectan entre sí a través de mediado-

res, los sujetos y la naturaleza. Es allí donde el principio de relacionalidad muestra su interacción inicial. Sin embargo, la misma no se agota en ello, ya que, según la concepción de Kusch acerca del “estar aquí” (2007: 230), la copla muestra una relación del humano con lo natural (Mis hermanos son las flores/y mi amigo el picaflor). Es decir que la mujer (hija) en este caso resume en su “ser ahí” la vinculación con el cosmos en el sentido andino, en donde lo divino no es una abstracción (como el Dios cristiano que se encuentra fuera de la realidad material), sino eso que se halla presente y en relación directa con el hombre.

*El concepto de hanan y hurin
(arriba y abajo) en la copla*

Hanan y hurin son categorías estructurales que ordenan el mundo andino a través de opuestos complementarios que rigen y organizan el caos. A propósito de esto, en su artículo “La religión de Viracocha”⁹, Rodolfo Kusch muestra claramente este juego de opuestos equilibrados diciendo que

el mundo era el caos y sólo una tenue lámina de orden y de sembrado podía ponerse sobre ese caos, sostenido apenas por una plegaria mágica, como la que expresa este himno que data desde hace seiscientos años referido a Viracocha y que dice así: ¿Dónde estás? ¿En el mar de arriba o en el mar de abajo? El sol, la luna, el día, la noche, el verano, el invierno, terminan en el lugar señalado (2007: 231).

⁹ Ver. Kusch, R. (2007). “Indios, Porteños y Dioses” en *Obras Completas*. p. 228-234. Rosario: Ed. Fundación Ross.

Esta percepción de lo mítico revela la aplicación material de dicha dualidad en la organización tanto de la ciudad como de la vida cotidiana del *runa*, entendiendo que

los antiguos, según los etnólogos, solían separar la ciudad en dos partes para favorecer la exogamia. Según esto el hombre de un barrio sólo podía casarse con la mujer del otro. Los antiguos concebían a la realidad como si tuviera dos caras sometidas al azar: lo fasto y lo nefasto. El habitante tenía entonces la dualidad a la mano y la dominaba mágicamente. Así desaparecía el azar (Kusch, 2007: 182).

La dualidad ordena todos los ámbitos de la vida, el cosmos, la ciudad, la familia, el individuo e incluso a la copla. Dentro de esta misma línea conceptual, Mirande al referirse a la estructura dual de esta composición popular afirma que “hombres y mujeres andinos hallaron (y hallan) en la dinámica estructural y semántica de la copla, es decir en sus lenguajes constitutivos, una productividad que acomodaron (y acomodan aún) ‘naturalmente’ a sus formas binarias relacionales de representación del mundo” (2018: 117). Y si bien la copla proviene originalmente de la Península Ibérica, su estructura dual fácilmente memorizable y reproducible le permitió expandirse con mayor rapidez y eficacia por el Nuevo Mundo.

Es así que a partir del análisis e individualización de estas representaciones de la cosmovisión andina se han hallado algunos ejemplos que son dignos de recuperar, pero que no se agotarán en este trabajo.

¡Óyeme Pachamama!
Tierra y arena he comido
cumbre abajo y cumbre arriba he andado
¡Acórtame el camino!

(Carrizo, 1934: CVI)

Esta copla recogida en Santa Catalina (Jujuy), en la que se refleja la dificultad del camino de esa región, comparte la mirada dual de lo cotidiano; así como lo explica Kusch, el hombre vive fluctuando su suerte entre lo alto y lo bajo y este es uno de los ejes ordenadores de sus experiencias.

La *Pachamama* juega aquí un rol preponderante como divinidad tutelar binaria. Bouysee-Cassagne dice al respecto que si bien, antiguamente, el término Pacha refería o estaba vinculado al concepto de cielo (luz del día), “en la actualidad Pacha puede referirse directamente a la tierra, derivado de *Pachamama*, la divinidad panandina de la fertilidad del suelo” (1987: 18). Sin embargo, el concepto de Pacha no termina allí pues tiene amplios significados y uno de ellos es el del tiempo, no como totalidad o infinito (concepción occidental), sino como momento delimitado y específico, por ejemplo “el año dividido entre *thaya pacha*, *lupi pacha* y *jallu pacha*, las épocas respectivamente del frío, del calor y de la lluvia” (1987: 19). Lo cual remite directamente a la categoría kuschiana del “estar aquí” o del “mero estar” en donde el andino se halla inmerso y consustanciado en la relación con la tierra y con su lugar en el mundo.

Así la copla hace las veces de una plegaria a esta divinidad dual (cumbre arriba, cumbre abajo) vinculando el canto a lo sagrado y solicitando el auxilio que solo ella puede brindar (“¡Acórtame el camino!”).

Por otro lado, en el corpus inédito recopilado por Mirande y colaboradores, también se encontró esta concepción del arriba y del abajo en la copla jujeña:

Las charlerah de mi caja
Una arriba y otra abajo
Así me trata la suerte
Cuesta arriba y cuesta abajo.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Las chirleras de mi caja
Dos arriba y dos abajo
Así estarán mis amores
Cuesta arriba y cuesta abajo.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Estas coplas hablan de la conformación del instrumento regido por este eje dual. Lo cual no es arbitrario, ya que la construcción de la caja posee en sí misma aspectos rituales ineludibles y, como es de esperar, esta cosmovisión binaria es parte intrínseca tanto del instrumento como de su ejecutor/a. La caja, tal como cuenta Leda Valladares (2000),

se trata de un tambor de origen preincaico formado por un aro de madera flexible con dos parches: el percutor de cuero de cabra u oveja y el resonador de panza de vaca o membrana (pellejo del estómago de la vaca). El parche resonador va atravesado por una trenza de crin de caballo (a veces de cuero o alambre), conocida como chirlera, que produce una especial vibración o “zumbido cósmico” (citado por Mirande, 2018: 103).

Algunas versiones rituales de la construcción de la caja implicaban la utilización de dos cueros distintos. Uno de un macho y otro de una hembra, en cada cara del tamboríl, los cuales simbolizan los opuestos complementarios de lo masculino y lo femenino implícitos en la noción de *hanan-hurin*¹⁰.

De las precedentes lecturas y reflexiones se puede comprender que esta concepción dual del pensamiento an-

¹⁰ Para más datos se recomienda la lectura del trabajo de Mirande (2018): “La caja argentina: lenguajes cifrados en coplas populares y otros textos” en *Revista de Literaturas Populares*, XVIII(2).

dino subsiste aún en la mirada y en el canto del hombre quebradeño y se encuentra representada en los pares complementarios ya mencionados (femenino/masculino, hombre/naturaleza, arriba/abajo), así como en tantos otros que por razones de extensión no pudieron ser analizados en el presente trabajo: hombre/dios, costa/montaña, centro/periferia, sol/luna, etc.

Aquí cabe hacer una diferencia, para la cosmovisión cristiana el arriba está asociado a un espacio celestial que no es material, un “cielo” indefinido sobrenatural donde están las divinidades angélicas y las almas puras o purificadas; mientras que para la cosmovisión andina ese espacio celeste se corresponde con el mundo físico de los astros tutelares (Sol, *Tata Inti* y Luna, *Mama Killa*) y el sistema de estrellas. No hay una idea de mundo infernal tampoco, sino de mundo supraterráneo donde residen ciertos animales sagrados (la víbora o *Amaru*, por ejemplo) y que se corresponde con el mundo de los muertos. No es lo mismo el cielo cristiano al cielo visto desde la mirada del hombre andino, así como tampoco el infierno cristiano se corresponde con la idea de inframundo andino. Entre cielo, tierra y submundo hay conexiones que el hombre puede activar (de ahí el sentido del hoyo donde se da de comer a la tierra el 1º de agosto). Se trata de un *axis mundi* donde los tres niveles se ponen en relación a través de los alimentos, la bebida, el humo ascendente del sahumerio: *Hanac Pacha Kay Pacha* y *Ukhu pacha*, interconectados por acción ritual.

La Pacha y el Sumak Kawsay

El concepto del *Sumak Kawsay* proviene del quechua y, según el investigador Fernando Huanacuni Mamani¹¹,

¹¹ El investigador aymara boliviano Fernando Huanacuni Mamani escribió el libro *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y*

refiere al “Buen vivir” o “Vivir bien” (2010). Dicha concepción tiene dos aspectos significativos: el primero alude al vivir en armonía y equilibrio con los ciclos que gobiernan el mundo natural (en la cosmovisión andina son los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia); y el segundo implica un equilibrio con toda forma de existencia, es decir, el camino que debe seguir toda comunidad. En definitiva significa: “saber vivir y saber convivir” (cfr. Mamani, 2010: 13).

Otra variante del concepto es *Suma Qamaña*, (del aymara) que también sugiere el sentido de “vivir bien”. Particularmente *Qamaña* significa “habitar, vivir, morar, radicar” (Mamani, 2010: 13). El término, según este autor, alude también al “lugar abrigado” y “protegido de los vientos”, es decir que, dependiendo su uso, significa desde diversos ángulos “vivir, morar, descansar, cobijarse y cuidar a otros”. Un segundo uso insinúa la convivencia con la naturaleza, “la Madre Tierra o Pachamama”, pero sin ser explícito. Así, el Buen Vivir, entonces, no es una originalidad ni una novelaría de los procesos políticos de inicios del siglo XXI en los países andinos, tampoco son los pueblos y nacionalidades ancestrales del Abya-Yala¹² los únicos portadores de estas propuestas. El Buen Vivir forma parte de una larga búsqueda de alternativas de vida fraguadas en el calor de las luchas de la Humanidad por la emancipación y la vida. Es una propuesta desde la periferia del mundo (cfr. Acosta, 2014: 37-39).

Mirande se explyata mejor sobre esta noción y explica que

el “Buen Vivir” es, probablemente, la formulación más antigua en la resistencia “indígena”

experiencias regionales andinas (2010), con el apoyo de organizaciones Integrantes de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI y la Oxfam América y Solidaridad Suecia América Latina (SAL).

¹² Pueblos originarios americanos.

contra la Colonialidad del Poder. Fue, notablemente, acuñada en el Virreynato del Perú, por Guamán Poma de Ayala, aproximadamente en 1615, en su *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, tal como ha señalado Carolina Ortiz Fernández (2009). Desde la última década de 1990, el *Sumak Kawsay* se desarrolla como una propuesta política que busca el “bien común” a partir de una relación responsable con la Madre Naturaleza y una búsqueda de la equidad social. Surge como alternativa al modelo de desarrollo del capitalismo moderno basado en un enfoque economicista productor de bienes de valor monetario. El “buen vivir” plantea la realización del ser humano de manera colectiva a través de una vida armónica sustentada en valores éticos, ecológicos y comunitarios que tienen proyección política (Mirande, 2018: 192).

Si bien esta concepción surge actualmente desde la perspectiva andina, sería injusto asumirla como creación propia de dicho mundo¹³, ya que las culturas son productos heterogéneos y su historia está sostenida en intercambios culturales, en transculturaciones. La propuesta del Buen Vivir busca romper con la cosmovisión homogeneizante del occidente capitalista y plantea una alternativa tomando como eje lo que la cultura andina concebía como equilibrio con el entorno.

En definitiva, ¿qué propone el Buen Vivir o *Sumak Kawsay*? Según Alberto Acosta (2014) esta cosmovisión implica “sociedades sustentadas en una vida armónica del

¹³ La cultura guaraní con *Ñande Reko* (modo de ser), la cultura ashuar de Ecuador con el término *Shiir Waras* (buen vivir), la cultura Kuna de Panamá con el *Balu Wala* (Buen Vivir), entre otras (cfr. Mamaní, 2010).

ser humano consigo mismo, con sus congéneres y con la naturaleza...” (p. 47).

Esta noción de equilibrio con el entorno se puede hallar también en algunas coplas, como por ejemplo:

De toditoh los lugares
más me gusta Cochino,
porque tiene sauces verdes,
verdes como hojas de coca.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Mi paguito de la Palca
ya es una maravilla:
madura toda semilla
y hasta da flores azules.

(Mirande et al., NCCJ, inédito)

Las cuartetas citadas corresponden a coplas que resaltan un estar-en-el-mundo satisfactorio. El disfrute y cariño por la tierra natal. La primera se enfoca en el deleite a través de la mirada y emplea el color verde como nexo que une lo paisajístico de la naturaleza circundante con la idea de familiaridad y complementariedad con la hoja de coca, hierba esencial en la vida del *runa*. El Buen Vivir se halla en la afectividad que ese espacio conocido otorga. Todo lo que rodea es verdor, es vida, es comunidad, es Vivir Bien.

La segunda copla, con un enfoque similar, brinda en su sencillez una complejidad inusitada. El diminutivo “paguito” no funciona en modo alguno como despectivo (sentido rector en el español tradicional), sino como un afectivo en donde la relacionalidad *runa-pacha* se vuelca en el lenguaje del andino. La mención a la localidad de la Palca (esta copla fue recopilada en el 2001 en el Festival de Rodero en Jujuy, Argentina), parece remitir en principio a la localidad jujeña de Palca de Aparzo que se encuentra a 55

kilómetros de Humahuaca (Argentina), pero también puede estar dirigida a la localidad de La Palca ubicada a 21 kilómetros del departamento Potosí (Bolivia), por lo que en su ambivalencia locativa da muestra del intercambio poblacional y las similitudes toponímicas de las distintas zonas de los Andes, más allá de las fronteras políticas.

Copla adelante, la dualidad andina entre lo que “madura” y lo que es “semilla” se manifiesta en la mirada sorprendida de la voz lírica que ve a ese mundo en el que está como una “maravilla” por su fertilidad y se cierra en el cuarto verso acertadamente expresando que además de los alimentos necesarios la tierra, generosa, llega a brindar, para deleite del runa, incluso “flores azules”, las cuales no son otras que las *phallcha* (nombre quechua de una flor azul de cinco pétalos que en español se conoce como gentiana). La *phallchas* no son aquí simple adorno de color, sino reminiscencia a una tradición antigua de los pueblos andinos vinculada al tejido y la mujer, puesto que estas flores eran las que llevaban tejidas en sus vestimentas las jóvenes solteras y fértiles. Así, la tierra (la *Pacha*) se adorna con floritas de *phallcha* como muestra de su fertilidad.

Es en ese sentido que la copla presente se torna compleja, ya que en cuatro versos muestra el vínculo afectivo del *runa* con la *Pachamama*, la amplitud locativa del ser andino, la dualidad andina principio/final (fruto/semilla), y la duplicación semántica de la fertilidad de la tierra en el juego nominal Palca-*phallcha*-flores azules. Todo englobado en el Buen Vivir como gozo y admiración del *runa* por la naturaleza en la que vive.

Conclusión

Son los pueblos los que dan carácter a sus fiestas, son las personas las que imprimen su identidad a las prácticas rituales y religiosas, son los espacios sagrados y profanos

los que determinan los ciclos y las experiencias de los sujetos. Las coplas han ingresado al Nuevo Mundo a través de la Conquista, pero la comunidad andina ha sabido adaptarlas y hacerlas propias.

Este breve recorrido a través de los vaivenes de la copla por los diversos y heterogéneos espacios regionales ha permitido reflexionar sobre el complejo e imbricado proceso que sufren estas producciones. No es sencillo separar las influencias de una u otra cultura ya que ambas se han superpuesto por siglos y esa convivencia no puede eludir los contactos, los opuestos, las destrucciones y reconstrucciones que se han producido en torno a ellas. Pero sí se podría decir que las comunidades y los pueblos latinoamericanos han sabido incorporar en las nuevas formas impuestas la impronta de lo propio y lo próximo: su cosmovisión, especialmente la vinculada al sistema de ideas religiosas que explican la relación del hombre con su/s dios/es.

Las coplas han posibilitado la convivencia de las dos religiosidades. Los intentos de suplantación que ha realizado el colonizador y el evangelizador no han borrado del todo el sustrato ancestral con el cual el sujeto andino se relaciona con su entorno. Persisten aún las relaciones de complementariedad entre el runa y su medio, persisten las concepciones mítico-estructurales del *hanan* y el *hurin*. Subsiste, entre tantas otras, la noción de *Sumak Kawsay* que hoy se toma como emblema en muchas regiones para plantear una forma de relacionarse con el mundo distinta a la de occidente.

En definitiva, se podría decir que el copleo es una práctica de resistencia cultural, pero también de una convivencia tensiva, estructurada pero a la vez creativa; diferenciadora pero a la vez conciliadora; es lucha pero también es encuentro de culturas en diálogo.

Bibliografía

- Acosta, A. (2014). “El Buen Vivir, más allá del desarrollo”, en G. C. Delgado (Comp.), *Buena Vida, Buen Vivir: imaginarios alternativos para el bien común de la humanidad* (p. 21-60). México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades UNAM.
- Albó, X. (2002). “Preguntas para los historiadores desde los ritos andinos actuales”, en J. J. Decoster (Ed.), *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, IFEA, Asociación Kuraka.
- Arriarán Cuellar, S. (2016). “El imaginario barroco en Bolivia”. *Imagonautas Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, (8), 98-113.
- Borsetti, R. M. (2008). *Antología de la Copla del Noroeste*. Argentina: Ediciones del Sol.
- Bouysse-Cassagne, T. et al. (1987). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Bolivia: Editorial Hisbol.
- Bravo Herrera, F. E. (2011). “El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino” en R. Bernardoni y A. Melis (Eds.), *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo* (p. 187-198). Roma: Artemide
- Bugallo, L. y Vilca, M. (2019). *Wak’as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo Andino*. Jujuy, Argentina: EDIUNJu.
- Carrizo, J. A. ([1934] 2009). *Cancionero Popular de Jujuy*. Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.
- Civila-Orellana, V. (2002). “La copla como elemento discursivo en la narrativa oral, en el proceso de patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca” en M. A. Vitale y M. C. Schamun (Comps.), *Actas I de UNESCO GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE JUJUY Quebrada de Humahuaca. Un Itinerario Cultural de años. Propuesta para la Inscripción a la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO*, (CDRom) N° 9.

- Collado De Sastre, J. (2010). “La literatura popular del norte argentino. Juan Alfonso Carrizo: Coplas” en *II Jornadas de Literatura Argentina. Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina* (p. 161-172). Universidad del Salvador.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Perú: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar Editores.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Estermann, J. (2009). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. (2^o ed.). La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT).
- Gisbert, T. (2012). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Bolivia: Ed. Plural.
- Irarrazaval, D. (1999). *Un cristianismo andino*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Kusch, R. (2007). *Obras Completas*. Rosario: Ed. Fundación Ross. Tomo I y II.
- Landeo Muñoz, P. A. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaquna (seres imaginarios del mundo andino)*. Lima, Perú. Tesis para optar al grado académico de Magister.
- Mamani, F. H. (2010). *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima, Perú: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI. Oxfam América y Solidaridad Suecia América Latina (SAL).
- Mamani Macedo, M. (2018). Apuntes de curso. En M. Macedo, *Literaturas indígenas y literaturas indigenistas*. Salta: UNSa. Facultad de Humanidades.
- Mamani Macedo, M. (2019). “Purun yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura”. *Jornaler@s. Revista científica de*

- estudios literarios y lingüísticos*. FHyCS UNJu. 4(4).
- Mamani Macedo, P. (2011). “Origen de la identidad peruana en el mito de Huarochiri”, *Mitologías hoy Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (4), Universidad Autónoma de Barcelona, p. 27-36.
- Mariátegui, J. C. (1981). ¿Existe un pensamiento hispanoamericano?, en G. Marquinez Argonte, (Ed.). *¿Qué es eso de... Filosofía Latinoamericana? Introducción al filosofar*. Bogotá: El búho, p. 60-65.
- Marzal, M. (1985). *El sincretismo iberoamericano*. Lima: PUC.
- Mirande, M. E. (2005). “‘Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar’. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas”. *Cuadernos FHyCS*, (27), San Salvador de Jujuy, p 99-110.
- Mirande, M. E. (2018a). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: Ediunju.
- Mirande, M. E. (2018b). “La caja argentina: mensajes cifrados en coplas populares y otros textos”. *Revista de Literaturas Populares*, XVIII(2), p. 392-413.
- Mirande, M. E. et al. *Nuevo Cancionero de Coplas de Jujuy*, inédito.
- Ortiz, A. C. (1982) “El rescate de la copla popular”. *Revista del Instituto Andino de Artes Populares* (4), p. 45–52.
- Ortiz Fernández, C. (2009). “Felipe Guamán Poma de Ayala, Clorinda Matto, Trinidad Hernández y la teoría crítica. Sus legados a la teoría social contemporánea”, *Yuyaykusun*, (2). Lima Perú: Universidad Ricardo Palma, p. 263 - 284.
- Pelari, A. (2013). *Diccionario Mágico Jujeño*. Argentina: Ayerza Hnos. S.R.L. Sociedad Argentina de Escritores.
- Rubinelli, M. L. (2011). *Los relatos populares andinos: expresión de conflicto*. Ediciones del ICALA. Argentina.
- Urrutia, J. (2009). “Conferencia magistral: Fiestas e identidades” en Fiestas y Ritos. Perú en *X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*.

El cancionero: Discurso

Imaginarios, representaciones sociales y discursos: Una reflexión teórico-metodológica

Lucas A. Perassi

Introducción

Tanto el concepto de *imaginarios sociales*, originado desde la sociología, como el de *representaciones sociales*, desde la psicología social, vienen cobrando fuerza en los últimos años para el estudio del aspecto imaginario de la realidad social.

En el presente trabajo pretendemos repasar los principales aportes teóricos al respecto y propiciar una articulación metodológica entre ambos conceptos, a fin de hacerlos operativos para el análisis de los discursos, en general, y de los discursos identitarios, en particular. Para este libro, el estudio sobre el modo en que los distintos agentes representan su propia cultura y su pertenencia a un colectivo muchas veces abstracto, requiere realizar algunas reflexiones acerca de la valoración del discurso como puerta de acceso para el análisis de los fenómenos sociales. Nuestro punto de partida es la idea de que los discursos coadyuvan en la construcción, reproducción y transformación de la cultura y las identidades¹,

¹ Se puede definir “identidad” como la autoadscripción que realiza un agente social a un colectivo humano con cuyos integrantes concibe que

la fijación de sus características, la determinación de sus límites, etc.

Para este análisis es esclarecedora la distinción entre *identidades concretas* (colectivos con los cuales el individuo se relaciona en la vida cotidiana y cuyos integrantes tienen un conocimiento mutuo) e *identidades imaginadas* (colectivos formados por individuos que no se conocen todos entre sí, y cuya unidad, por ello, solo puede concebirse a través de los discursos identitarios) (Kaliman y Chein, 2013). A partir de esta distinción, es posible prefigurar que en la reproducción y afianzamiento de esas identidades son importantes la experiencia, en las primeras, y los discursos identitarios, en las segundas. Estos discursos identitarios son un reflejo de cómo una subjetividad concibe a un colectivo y también una herramienta de construcción de esa realidad imaginada. Desde ya que el poder discursivo no es absoluto, sino que su capacidad de instaurar determinadas representaciones se ve condicionada por la experiencia; dicho de otro modo, la producción social de significados implica una relación dialéctica entre discurso y experiencia.

Así, nos aproximamos a las nociones de imaginarios y representaciones sociales desde una perspectiva sociológica que entiende la concepción simbólica de la realidad como un área de disputa de sentidos en la que participan activamente los discursos.

Representación Colectiva e Imaginario Social

Las principales preocupaciones por esbozar una teoría del componente inmaterial de las sociedades datan de

comparte ciertas características. Desde esta perspectiva no hay identidades “desde afuera”, es decir, impuestas por el investigador, sino que es condición necesaria para la existencia de una identidad el que el propio agente se sienta perteneciente a ella.

finis del siglo XIX y principios del XX. Conceptos como “representaciones colectivas”, de Durkheim (1912), o “hegemonía”, de Gramsci (década de 1920), ponen de manifiesto la importancia de esta dimensión superestructural en la reproducción social. Nociones como lo inmaterial, lo imaginario, lo simbólico, refieren a ese gran campo de la realidad que el marxismo definía como superestructura (la cultura), subordinada de la infraestructura material (las relaciones de producción). Es aquella parte de la realidad del ser humano que no es la material, objetiva, pero que, sin embargo, tiene igual o mayor importancia que aquella en la comprensión de las sociedades. Claro está que lo material y lo imaginario, lo objetivo y lo simbólico, no se presentan de manera disociada en la realidad, sino que se interrelacionan de manera dialéctica, pero creemos posible discriminar con fines analíticos la existencia de estos dos grandes campos que conforman lo que hoy conocemos como “cultura”.

El concepto de *representación social* propuesto teóricamente desde la psicología social por Serge Moscovici (1961)², retoma el concepto precursor de *representación colectiva* de Émile Durkheim, nacido en la sociología y la antropología.

Este concepto de Durkheim refiere a la realidad simbólica extendida, compartida por una comunidad amplia, por ejemplo, la religión, las costumbres, los mitos. En *Las formas personales de la vida religiosa* (1912), Durkheim concluye que las representaciones individuales se construyen a partir de las representaciones colectivas, que existen como estructuras previas al sujeto. Por lo tanto, las representaciones individuales no serían otra cosa que

² Serge Moscovici presentó en 1961 en París la Tesis Doctoral *La Psychoanalyse, son image et son public*, en la que utilizó el concepto de representación social para el estudio de los modos en que la sociedad francesa veía y valoraba el psicoanálisis, mediante el análisis de notas de prensa y entrevistas grupales.

la forma o expresión individualizada y adaptada de estas representaciones colectivas a las características de cada individuo.

Durkheim estaba interesado en explicar cómo se da la cohesión social, qué es lo que mantiene unida a una sociedad. Y, sobre todo, cómo las sociedades sobrevivirían y permanecerían ensambladas con la creciente renuncia a la religión, que había sido hasta el siglo XIX el “pegamento”, el elemento unificador que mantenía unidas a muchas sociedades y regulaba la estructura social, la división del trabajo y las interacciones sociales. Su concepto de *representaciones colectivas*, entonces, habla de esas estructuras simbólicas cuya significación e importancia han sido decididos y sostienen a su vez una entidad comunal.

Hacia los años 60, Edgar Morin acuñará el concepto de *imaginario colectivo* para designar, de modo similar, un conjunto de mitos y símbolos (no solo religiosos, sino culturales en sentido amplio) que, en cada momento, funcionan efectivamente como “mente” social colectiva y como aglutinante identitario.

Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), dirá que el imaginario social es, conceptualmente, cuando lo imaginario se encarna en una cultura, en instituciones, leyes, tradiciones, creencias. En ese nuevo sentido, se relaciona con lo que Althusser (1970) definía como lo simbólico: el orden creado e impuesto por la ley y por la cultura, a través de su interiorización en los sujetos. Siguiendo el concepto de hegemonía de Gramsci, Althusser diferencia, por un lado, los aparatos represivos del Estado, y por otro, sus aparatos ideológicos (escuela, religión, medios de comunicación), siendo la Ley, el campo jurídico, el nexo entre ambos.

Es necesario decir que el concepto de imaginario es similar al de representaciones colectivas de Durkheim, aunque sin el carácter de estructura cerrada que este le da. Además, nunca hay un único imaginario en la socie-

dad, sino que siempre existen imaginarios hegemónicos, institucionalizados y sostenidos desde lugares de poder, e imaginarios alternativos y contrahegemónicos. Y cada uno de ellos, a su vez, no es completamente homogéneo.

Para una primera operativización metodológica de este concepto, definimos el imaginario social como la forma simbólica en la que una sociedad se piensa e instituye, como una matriz explicativa según la cual las personas de una sociedad organizan y reciben el mundo, y se conciben como pertenecientes a un colectivo. La identificación y análisis del imaginario social es posible porque éste se cristaliza en religiones, ideologías, identidades, tradiciones, y también en leyes, normas y reglas de comportamiento, todas las cuales se materializan en prácticas y discursos.

Representaciones sociales: la propuesta de Serge Moscovici y Denise Jodelet

Al pensar la dinámica cultural desde la psicología social, Moscovici reemplaza el término “colectiva” por “social”. En este cambio, está pensando fundamentalmente en dos cuestiones:

- en primera instancia, a nivel individual, en el lugar que cabe a la subjetividad, en la adquisición, reproducción o transformación de las representaciones;
- en segunda instancia, a nivel grupal, en el estudio de grupos pequeños, identidades concretas, un nivel inferior al propuesto por Durkheim que apuntaba al conjunto de la sociedad (identidad abstracta o imaginada).

Para Moscovici, la definición de *representación colectiva* propuesta por Durkheim designa un proceso excesivamente estático, de imposición y ausencia de autonomía del sujeto respecto de la estructura social. Y no llega a captar el carácter dinámico y dialéctico de las cogniciones

sociales: las representaciones colectivas son concebidas como formas de conciencia que la sociedad impone a los individuos. Las representaciones sociales son pensadas, por el contrario, desde la generación en los propios sujetos sociales.

El adjetivo “colectivo” privilegia un plano estructural, mientras que el adjetivo “social” se centra en lo procesual. Lo colectivo pone el foco en la reproducción social, mientras que lo social proporciona una mirada dialéctica entre estructura y sujeto (reproducción-transformación a partir de la experiencia y la exposición a discursos heterogéneos). Lo colectivo hace referencia a lo que ya sería compartido por un conjunto de individuos; mientras que lo social hace referencia al proceso de formación de representaciones en cada subjetividad y, en todo caso, cómo a través de los procesos de socialización esas representaciones llegan a ser compartidas, o sea, colectivas.

El concepto de *representación social* pone el acento en cómo se transmiten las representaciones a través de la interacción social y la comunicación entre individuos. Desde esta perspectiva comunicacional, cobran importancia los grupos concretos (familias, amigos, círculos profesionales, etc.) como “mediadores” de las representaciones, puesto que éstas se forman y difunden en la interacción entre la estructura social y el individuo, y entre los discursos y las prácticas.

En el ya antiguo debate entre objetivismo y subjetivismo, coincidentemente con sociólogos marxistas como Raymond Williams o Pierre Bourdieu, Moscovici sostiene la autonomía relativa del individuo respecto de las estructuras sociales, si bien éstas guían su pensamiento y comportamiento.

Otra crítica que Moscovici realiza a Durkheim es que el concepto de *representaciones colectivas* se refiere a estructuras simbólicas aparentemente homogéneas, cerradas, descartando la variabilidad y pluralidad de su

existencia en la subjetividad de los individuos. Desde la psicología social Moscovici atiende a la pluralidad de voces a la que se enfrenta un individuo a lo largo de su vida, sobre todo en los distintos grupos a los que pertenece. Esto acrecienta su autonomía relativa y la complejidad de sus representaciones.

Por ello, el concepto de *representaciones sociales* apunta al conjunto de imágenes, opiniones, juicios, hipótesis y explicaciones sobre el mundo que comparte un determinado grupo de personas, que tienen origen en los procesos de comunicación interpersonal en la vida cotidiana de esos individuos, y que le dan cohesión y sentido de pertenencia (identidad concreta).

En los casos más sedimentados, las representaciones sociales constituyen lo que la gente llama el “sentido común” (Jodelet, 1986), es decir, los conocimientos compartidos sobre el mundo. En su intento por sistematizar el concepto de *representación social*, Jodelet (1986) propone definirla como el conjunto de conocimientos comunes y prácticos compartidos por una grupo humano, que median entre el sujeto y el objeto a través de un proceso simbólico –puesto que la representación está en lugar de algo– y un proceso de interpretación, puesto que le da sentido. En sus propias palabras:

La noción de conocimiento práctico de Jodelet subraya que las representaciones son generadas no sólo por los discursos sino también por las experiencias sociales. En esta teoría, la formación de las representaciones sociales se realizan mediante dos procesos: la *objetivación* y el *anclaje* (Moscovici, 1986 y Jodelet, 1989).

La *objetivación* es un proceso de carácter semiótico por el cual se asigna una categoría, nueva o preexistente a una realidad percibida o abstracta, para hacerla asequible

para el intelecto. A través de este proceso la representación se pretende una “copia” de esa realidad, está en el lugar del objeto representado, lo materializa y lo incorpora al sentido común, al conocimiento compartido. Si la *objetivación* tiene éxito, es decir, si la categoría asignada para designar una realidad tiene éxito, es porque se corresponde en cierto grado con el sistema preexistente del pensamiento social, con los paradigmas cognitivos de clasificación de la realidad vigentes en ese grupo social. Este es el proceso que Moscovici y Jodelet llaman de *anclaje*, es decir, la incorporación de la representación al conocimiento común a fin de ser recuperable. Este proceso de anclaje se acerca a lo que llamamos la “naturalización” de las categorías.

Lo importante es tomar las representaciones sociales no como entidades metafísicas sino como existentes en la subjetividad del individuo, lo que guía sus acciones y sus discursos. Por ello, es a través de las acciones y discursos de un agente, grupo o institución que podemos acceder, aunque de modo provisorio, a las representaciones que existen en su subjetividad. La preocupación central de la teoría de las representaciones sociales de Moscovici y Jodelet parte del interés por responder a las razones subjetivas de las acciones, o sea, al porqué las personas hacen lo que hacen, el porqué la gente compra lo que compra, vota lo que vota, dice lo que dice, etc.; en fin, las razones subjetivas socialmente compartidas por las que las personas realizan ciertas acciones y no otras.

Imaginario, representaciones y discursos: una propuesta de articulación

Como hemos mencionado, el concepto de imaginario proviene de la sociología, mientras que el de representación se lo debemos sobre todo a la psicología social. Ambas

nociones nos sitúan en un punto donde se intersectan lo psicológico y lo social, o lo social internalizado. Para hacer operativas estas definiciones, podríamos decir que las representaciones serían la instancia subjetiva de los imaginarios, mientras que los imaginarios serían la instancia social de las representaciones.

Caracterizaremos las *representaciones sociales* de acuerdo con los siguientes rasgos:

- Son imágenes mentales que las personas tienen de las cosas del mundo: objetos, personas, fenómenos, procesos.

- Incluyen las cualidades, los valores, las funciones asociadas con esa imagen.

- Permiten aprehender el mundo exterior e interior, categorizarlo, ordenarlo; clasificar las personas, los objetos, los comportamientos, los procesos, y objetivarlos como parte de nuestro conocimiento (objetivación).

- Se integran en nuestra subjetividad de acuerdo a categorías (las representaciones) pre-existentes (anclaje).

- Su lugar de existencia es la subjetividad, la mente de cada una de las personas.

- Pueden ser captadas y analizadas a través de las acciones del individuo, incluidas sus acciones discursivas.

- Lo que señala el adjetivo “sociales” es que no hay subjetividad que no sea social y, por lo tanto, no hay representación que no dependa de la experiencia compartida y de las instancias de socialización de esa subjetividad.

- Al ser resultado de los procesos de socialización y comunicación³, lo más probable es que sean compartidas por varias subjetividades que se han formado en procesos similares, en una misma cultura.

³ Cuando hablamos de socialización y comunicación en cuanto a las representaciones sociales, entendemos que estas se reproducen y transforman a través de la experiencia y de los discursos a los que se expone el sujeto. Toman importancia, en la instancia discursiva, “los conocimientos, y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social” (Moscovici, 1979).

- Al ser compartidas, pueden constituir una marca de identificación colectiva.

Retomando estas últimas dos características, hablamos de *imaginarios sociales* cuando un conjunto relativamente establecido (y posiblemente institucionalizado) de representaciones acerca de algún aspecto del mundo es compartido por un grupo amplio de personas, a la vez que es percibido como común por ese mismo grupo social. El imaginario social se refiere a una red de representaciones colectivamente compartidas que cada sociedad utiliza para pensarse a sí misma (Castoriadis, 1975). Los imaginarios son estructuras de sentido compartido que dan significado, coherencia y orientación a las prácticas sociales, y por ello están estrechamente vinculados a las formas en que las instituciones se organizan y estructuran, y a las formas en que la gente piensa que deberían organizarse y estructurarse. Además, los imaginarios socialmente vigentes y consolidados, proporcionan el fondo para la función de anclaje de lo desconocido.

Esta suerte de “conciencia colectiva” acerca de las cosas se manifiesta, se materializa, habíamos dicho, precisamente en el comportamiento, el lenguaje, la ley, la política, la religión, la ciencia y otras instituciones sociales. Es allí en donde podemos identificar y analizar los imaginarios. O, también, en los discursos, siempre que estos presenten recurrencias reconocibles.

La *representación discursiva* es, por lo tanto, huella de la representación social y de los imaginarios sociales. A través del discurso podemos acceder a lo que los agentes sociales piensan y dicen respecto a las cosas del mundo, incluidas su propia cultura, su identidad y las razones por las que actúan de determinada manera.

En este marco, el análisis del discurso, implica el estudio de redes de significado con el fin de acceder a las representaciones sociales sobre los que uno o varios enunciados se sostienen y obtienen su sentido. A través de ello,

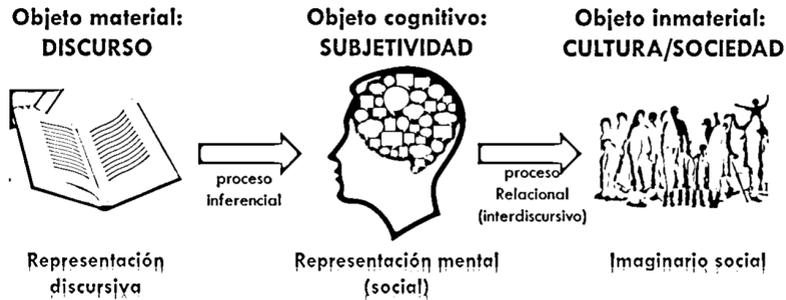
se accede también a los procesos culturales de formación de la subjetividad. Siempre, por supuesto, de manera provisoria.

Es decir, las representaciones sociales (mentales) suelen manifestarse y reproducirse a través de discursos (de la vida cotidiana, académico-científicos, periodísticos, artísticos, etc.), de modo que el análisis de los discursos en los que cobran cuerpo nos permite establecer la existencia de una representación social en la subjetividad productora de esa materialidad textual.

Por dar un ejemplo, el análisis de la representación de una práctica cultural cualquiera (la copla) en una nota periodística (representación discursiva), nos proporciona prueba material de la existencia de determinadas representaciones sociales de esa práctica que el autor de la nota expone. Pues ningún sujeto es inventor, creador de representaciones, como nadie es el “Adán de la palabra”, en términos de Bajtín. Por lo tanto, lo que se puede inferir de un discurso como este es que en una subjetividad existen determinadas representaciones sobre la realidad (la copla) que seguramente son compartidas por algún grupo social o gran parte de una sociedad en una época precisa.

Para confirmar este último punto (es decir, el grado en que una determinada representación social de la copla es compartida y, por lo tanto, la existencia de un imaginario de la copla detrás de ellas), deberemos invocar otros discursos y/o prácticas en las que ella cobre cuerpo, y que sean coincidentes en todo o en parte con la analizada. En términos de método, se debe analizar otros discursos con alguna similitud (época, autoría, circulación, etc.) o prácticas sociales de la época. Solo así se puede dar cuenta científicamente, a través de un corpus con cierto valor muestral, de la existencia de un imaginario social sobre la copla y las/los copleras/os, por utilizar como ejemplo la práctica de la que este libro se ocupa.

Gráficamente:



- El objeto de análisis es el discurso, ya sea este oral u escrito, que se concretiza en una materialidad gráfica o sonora.

- Esta representación discursiva de un fenómeno sirve como huella, marca o vestigio de la existencia de una representación social en la subjetividad que enuncia, la cual se puede reconstruir mediante un proceso inferencial.

- Finalmente, la aparición recurrente de ciertas representaciones discursivas acerca de un mismo objeto o fenómenos, indicaría la existencia de una suerte de “sintonización” de varias subjetividades (Kaliman y Chein, 2013). Esto probaría la existencia de un imaginario social compartido, por ejemplo, una identidad. En ese caso, seguramente se materializará en discursos identitarios, leyes y normas, o en prácticas más o menos convencionalizadas. La reconstrucción del imaginario se realiza, de este modo, a través de un proceso relacional, de entrecruzamiento de discursos y prácticas.

De acuerdo con esta propuesta general, el análisis del discurso sobre la cultura analiza la disputa de las distintas fuerzas del campo que se manifiestan en la lucha discursiva por las representaciones legítimas (paradigmas de categorización, clasificación y exclusión, es decir, la demarcación del campo). Cuando en los discursos se pro-

duce determinada reiteración, o preponderancia, puede estar manifestándose una representación dominante, lo que no anula la existencia de otras representaciones posibles. De modo que debemos prestar atención también a las disputas, contradicciones, superposiciones y complementariedades que significan determinadas categorizaciones y valores.

Sin caer en conclusiones mecanicistas en cuanto a la vinculación entre los discursos que circulan en una sociedad y el análisis de esa sociedad⁴, creemos que los discursos de una determinada cultura y un momento determinado aportan una serie de datos no despreciables que permiten sondear las visiones del mundo y las valoraciones que atraviesan el imaginario colectivo. En la práctica, esto significa que a partir de los discursos es posible indagar en el modo en que se construye y legitima discursiva y simbólicamente la pertenencia a la cultura o el colectivo que son objetos de estudio.

Los discursos construyen representaciones de las prácticas culturales, sus agentes, sus acciones y comportamientos, su pensamiento, etc. Constituyen un espacio privilegiado de visibilidad de la cultura. La relación entre el discurso y la cultura es fundamentalmente dialéctica, pues las características definitorias de una cultura son la principal base de los discursos (públicos) que se desarrollan en y sobre ella y, por su parte, el discurso posee una función importante dentro de la cultura: a través de él se pueden reproducir o transformar las estructuras, los imaginarios y las representaciones.

⁴ Con Bourdieu, es posible sostener decir que los agentes adquieren, en un largo proceso de interiorización de la doxa, unas estructuras cognitivas; en esa adquisición (o imposición) se asienta el orden simbólico; la consistencia de esas estructuras cognitivas se debe al hecho de que son coherentes (al menos en apariencia) y sistemáticas con las estructuras objetivas del todo social.

Conclusiones

Creemos haber logrado una articulación operativa entre la teoría de los imaginarios sociales, la de representaciones y el análisis del discurso. Cuando señalamos que es operativa, queremos decir que las definiciones se piensan desde la teoría y el método de abordaje. En este caso, se trata de ir de un objeto material hacia uno social, pasando por uno cognitivo, todos los cuales son, en definitiva, distinciones con carácter analítico.

Todo ello, en función no del análisis de los discursos individuales, sino, al contrario, de la cultura en que estos discursos se enuncian y se inscriben. O, si se quiere, de las representaciones o imaginarios que estos discursos transportan y comunican, entendiendo que el discurso constituye a la sociedad y a la cultura y viceversa. Consideramos que la relación entre el discurso y una determinada práctica cultural (como el de la copla) es fundamentalmente dialéctica, pues las características definitorias de esa práctica son la principal base de los discursos que se desarrollan en y sobre ella y, por su parte, el discurso posee una función importante en su representación: a través de él se puede transformar o reproducir una determinada concepción de la práctica. Siempre teniendo en cuenta que existen diversas líneas representativas e interpretativas sobre la copla y el copleo, con regularidades y variaciones. Y que nuestro análisis de esas líneas debe poner de manifiesto cómo se representa la práctica cultural específica y sus agentes.

En la práctica, esto significa que a partir de los discursos relevados sobre la copla es posible indagar el modo en que se construye y legitima discursiva y simbólicamente esta práctica y su ligazón con la identidad abstracta jujeña. Así, los discursos identitarios a través de sus notas construyen representaciones de la jujeñidad, sus agentes, sus acciones y comportamientos, su pensamiento, etc. Constituyen, por lo tanto, un espacio privilegiado de visibilidad de actores, prácticas y tensiones propios de la cultura.

Bibliografía

- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1982). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal* p. 248-293. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. y Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Barros, C. (2003). *La sociología de Pierre Bourdieu y el campo de la comunicación: una propuesta de investigación teórica sobre la obra de Pierre Bourdieu y sus conexiones conceptuales y metodológicas en el campo de la comunicación*. Tesis doctoral, Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1974). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas (sobre la teoría de la acción)*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2004) “La lógica de los campos”. Entrevista a Pierre Bourdieu. En A. Basail y D. Álvarez (Comps.), *Sociología de la cultura* p. 159-172. La Habana: Félix Varela.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castoriadis, C. (1989). *La Institución Imaginaria de la sociedad*. Madrid: Tusquets.
- Chartier, R. (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (2000). “Análisis crítico del discurso” en T. A. Van Dijk (Ed.), *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2 volúmenes.

- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Geertz, C. ([1973] 1987). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez Monedero, M. J.; Guillén, R.; Márquez, A.; *et al.* (2006). “La construcción mediática de la realidad”. *Revista Nómadas*, (14), Universidad Complutense de Madrid, España.
- Gramsci, A. (1971). *La política y el estado moderno*. Barcelona: Península.
- Gramsci, A. (1977). *Pequeña antología política*. Barcelona: Fontanella.
- Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en S. Moscovici, *Psicología social 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Kaliman, R. y Chein, D. (Dir.). (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María, Córdoba, Argentina: Eduvim.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moscovici, S. (1986). “De la ciencia al sentido común” en *Psicología social 2* p. 649-710. Buenos Aires: Paidós.
- Moscovici, S. (2005). *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de las masas*. México: F.C.E.
- Van Dijk, T. A. (Comp.). (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (1971). *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la cultura y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Wodak, R. y Meyer, M. (Eds). (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

Símbolos viejos en odres nuevos: flores, fuentes y tinas en la lírica popular (lectura contrastiva de villancicos antiguos y coplas de Jujuy)¹

María Eduarda Mirande

*El símbolo titubea sobre la división entre
bios y logos. Da testimonio del arraigo
primero del Discurso de la Vida. Nace en el
punto en que Fuerza y Forma coinciden.*

Paul Ricoeur

Hemos sido testigo recientemente de un fenómeno que, visto desde una perspectiva hermenéutica, podríamos definir como de “efervescencia simbólica”. Este fenómeno vino acompañado por un aluvión de imágenes que se difundieron masivamente tiñendo de dos colores el campo de nuestra percepción: verde y celeste². El elemento ele-

¹ Trabajo publicado en *Actas de las 1º Jornadas de Jóvenes Hispanistas*, 2021. FILO:UBA. Link: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JJH/IJJH/paper/viewFile/5229/3268>

² Esta ponencia fue escrita en el contexto de los debates en torno al proyecto de despenalización y legalización del derecho al aborto en Argentina. Durante las dieciséis horas de debate en el Senado, hubo multitudinarias manifestaciones callejeras de grupos autodenominados “provida” (identificados con pañuelos celestes) y de grupos “proaborto” (identificados con pañuelos verdes). La confrontación alcanzó a un importante número de participantes que se expresó en redes sociales, medios de comunicación y en las calles.

gido como símbolo fue un pañuelo, prenda que tiene un largo historial como objeto destinado a usos codificados. Solo por mencionar algunos: los pañuelos de colores en la comunidad gay americana en la década del 70, empleados para cifrar un tipo de comunicación no verbal de carácter sexual alternativo, los pañuelos blancos que hace 41 años comenzó a utilizar un grupo de madres para reclamar por sus hijos desaparecidos y, en contextos literarios más próximos a la materia de este trabajo, los pañuelos que funcionan como motivos en la lírica tradicional moderna andaluza y en el cancionero de coplas de Jujuy. Cito sobre este último ejemplo dos textos ilustrativos:

En esa calle vivía
la que me lavó el pañuelo.
Me lo lavó en agua fría,
me lo tendió en el romero
a las claritas del día³.

Pañuelo blanco me distis
con puntas para llorar;
de qué te sirve el pañuelo
si tu amor no ha de durar⁴.

En todos los ejemplos señalados el pañuelo superpone a su naturaleza de objeto práctico un sentido que queda insinuado y que, en el caso de los dos breves poemas, ape-
la a otros componentes: agua fría, romero y el principio diurno, en la canción andaluza; el color blanco y las lágrimas, en la copla jujeña. Estos elementos orientan el senti-

³ Citada por P. Piñero Ramírez (2004) "Lavar camisa, lavar pañuelos", p. 491

⁴ Todas las coplas que se citarán pertenecen al texto inédito: Nuevo cancionero de coplas de Jujuy, recopilación que vengo realizando desde el año 1999 junto a un equipo de colaboradores.

do general de los breves poemitas hacia interpretaciones amorosas que en ambos casos parecen clausurarse o frustrarse. Así, el pañuelo escapa a sus limitaciones de “cosa” material para significar algo más.

Ese “plus significante” orienta estas reflexiones hacia el tema de la imaginación simbólica que alimenta al texto poético en general, y que opera particularmente en el sustrato de base de la poesía popular tradicional, género que reproduce en todos sus niveles constitutivos los efectos de una adherencia simbólica primigenia. Este rasgo se explica porque en el ámbito de la literatura popular, tal como sostiene Raúl Dorra (1997), los mensajes artísticamente elaborados provienen de la experiencia primaria de la comunicación oral, base de toda comunicación y fundamento de la memoria profunda. De tal suerte que:

una poesía elaborada sobre esa lírica nos ilustra por ejemplo acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la constitución de la ideología (Dorra, 1997: 43).

La poesía oral, en efecto, se halla adherida al símbolo y a sus mecanismos de configuración del sentido desde su origen, es decir, desde el proceso mismo de su elaboración.

Mi propósito en este trabajo es revisar brevemente y de manera general el fenómeno del simbolismo, para luego abordar dos universos de la lírica tradicional que permanentemente se tocan a pesar de la enorme distancia geográfica e histórica que los separa. Me refiero al sistema de la antigua lírica popular hispánica⁵ y al cancionero de coplas populares de Jujuy, a cuyo estudio he

⁵ Empleo la denominación dada por Margit Frenk a este campo de la antigua lírica oral.

dedicado buena parte de mis investigaciones. Se pensará que es un empeño desatinado poner en contacto dos universos tan lejanos entre sí, pero me asiste una certeza que compruebo a cada paso y que comparto con el citado semiólogo jujeño: frente a los continuos cambios (de movimientos, escuelas, estilos) que operan en el desarrollo histórico de la literatura culta; la literatura popular, por el contrario,

muestra un apego necesario a una continuidad fundamental (...). Adherida a los condicionamientos del ser colectivo y disimulada entre los hábitos de la vida cotidiana, ella acompaña de tal modo a los hombres que estos dejan de verla (Dorra, 1997: 42-43).

No voy a referirme aquí a la historia de las filiaciones entre la lírica popular hispánica y la lírica popular de Jujuy, pues no compete al tema elegido, pero dejo aclarado que la segunda es una hija lejana de la primera, que enraizó en suelo americano a través de un lento proceso de fusión entre dos sistemas lírico-musicales; uno de raíz peninsular y otro prehispánico, fusión que se produjo en un espacio de frontera o traducción semiótica donde intervinieron lenguajes religiosos, míticos, políticos, festivos e incluso musicales⁶. De esa fusión nació la copla nortea que, siendo diferente a los modelos peninsulares, mantiene con esos orígenes remotos lazos que dan cuenta de una “continuidad fundamental”; continuidad avalada por la presencia, entre otros elementos, de algunos símbolos. Adaptados al nuevo contexto semiótico, estos se aclimataron al suelo americano conservando en algunos casos la potencia simbólica de sus fuentes, y en otros, operando

⁶ Remito a los capítulos 1,2,3 y 4 de *Las que cantan* (2018), texto de mi autoría.

transformaciones en su estatuto semiótico para dar cabida a otro imaginario social y a otra ideología.

El símbolo: breve deslinde teórico

Debemos a Cassirer⁷ la contundente afirmación de que el hombre, el *homo sapiens*, es un animal *symbolicum* dotado de una cualidad a la que llama “pregnancia simbólica”, y que define en estos términos:

Por pregnancia simbólica ha de entenderse el modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia “sensible”, entraña al mismo tiempo un determinado “significado” no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella (Cassirer, 1971: 218).

Es decir que lo propio del hombre es interpretar la cosa apenas esta entra en relación con él. Para la conciencia humana nada puede ser simplemente presentado, sino que debe ser representado. Las cosas –afirma Durand parafraseando a Cassirer– solo existen por medio de la «figura» que les da el pensamiento objetivante, son en tal sentido «símbolos», ya que solo conservan la coherencia de la percepción, de la conceptualización, del juicio o del razonamiento mediante el sentido que las impregna (Durand, 2007: 70).

Esta operatoria de representación figurada de la cosa se realiza de diversas maneras: a través del signo (que

⁷ Ernst Cassirer (Breslavia, 28 de julio de 1874 - Nueva York, 13 de abril de 1945). Filósofo de origen prusiano, ciudadano sueco desde 1939. Ejerció la docencia en la Universidad de Hamburgo. Reconocido por sus aportes sobre las formas simbólicas del campo de la filosofía de la cultura. También realizó contribuciones a la epistemología, a la filosofía de la ciencia y a la historia de la filosofía.

remite a una realidad significada que, aunque no esté presente, puede ser representada); de la alegoría (que remite a una realidad significada difícil de representar, pero que puede estar parcialmente representada); o bien, del símbolo propiamente dicho (cuando el significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible).

Como ha señalado Paul Ricoeur, abordar el símbolo como tal nos enfrenta a una serie de problemas, pues pertenece a campos de investigación muy numerosos (psicoanálisis, poética, historia de las religiones, por nombrar los fundamentales) y, además, pone en relación dos niveles: uno de orden lingüístico y otro de orden no lingüístico.

Para aproximar una teoría del símbolo, este filósofo formula una teoría de la metáfora, con la cual lo compara elaborando una serie de inferencias entre sus similitudes y diferencias. Sintetizaré en los siguientes puntos sus aportes esenciales:

1. Identifica el núcleo semántico común a todas las formas del símbolo sobre la base del enunciado metafórico. En su teoría, el concepto de tensión (giro o torsión) es clave. En un enunciado metafórico las palabras –el lenguaje– deben dar respuesta a la impertinencia semántica, al absurdo de la interpretación literal; para ello se debe operar una torsión, un trabajo sobre la superficie del sentido a fin de crear una nueva significación: una extensión del sentido que “crea sentido”. Este modelo metafórico aparece como “el modelo de todas las extensiones de sentido presentes en todo simbolismo” (2008: 27). Con una salvedad, en el símbolo, a diferencia de la metáfora, no hay dos significaciones; una literal y otra simbólica –sostiene Ricoeur– “sino un único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro y que nos asimila a la significación segunda gracias –o a través– de la significación literal” (2008: 28). La significación primaria es el único acceso a la secundaria: es sentido de un sentido.

2. Propone el concepto de asimilación: La teoría de la metáfora muestra cómo mediante la aproximación de dos campos semánticos alejados, se dibujan nuevas posibilidades de articulación y categorización de lo real, produciéndose la innovación semántica, un enriquecimiento de conceptos que amplía el espectro del pensamiento. Se trata de reducir el choque entre dos ideas incompatibles haciendo aparecer un “parentesco” donde actúa el principio de semejanza. El símbolo funciona de manera diferente, pues no busca aprehender una semejanza sino asimilar las cosas unas a otras, y al hacerlo –sostiene Ricoeur– “nos asimila a aquello que así es significado (...). Todas las fronteras, entre las cosas, y entre nosotros y las cosas, se esfuman” (2008: 28).

3. Identifica el momento no semántico del símbolo y lo describe mediante conceptos claves, como: opacidad, enraizamiento, ligazón y falta de autonomía de la actividad simbólica. Los rasgos semánticos del símbolo se prestan a un análisis lingüístico y lógico y pueden ser interpretados; pero algo en el símbolo se resiste a una descripción de esta naturaleza produciendo una opacidad. Esto sucede porque la función simbólica está ligada a determinadas realidades no simbólicas o prelingüísticas y está enraizada en campos ofrecidos a una investigación dispersa y multidisciplinaria (como el psicoanálisis, la poética o la historia comparada de las religiones). Así, para el psicoanálisis, lo prelingüístico se aloja en el conflicto profundo que se resiste a ser nombrado por el lenguaje verbal y se inscribe en el texto del sueño; para el lenguaje poético, lo prelingüístico se halla en el ser de las cosas, en las formas específicas de encontrarse en el mundo, de comprenderlo e interpretarlo; para la historia comparada de las religiones, lo prelingüístico se disemina en diferentes hierofanías o formas de manifestación de lo sagrado.

4. Describe los enraizamientos del discurso en un orden no semántico basándose –principalmente– en la

simbólica de lo sagrado (estudiada por M. Eliade). Una idea clave es que el símbolo está ligado a las configuraciones del cosmos, entendido como universo o conjunto de las cosas existentes ordenadas según leyes naturales. El cosmos está movido por una fuerza, una potencia y un poder autónomos que presuponen su carácter sagrado. El elemento numinoso, sagrado o hierofánico no se inscribe en las categorías del logos, de su transmisión e interpretación. La experiencia de lo sagrado de carácter preverbal es testimoniada por las modulaciones mismas del espacio y del tiempo que se inscriben por debajo del lenguaje, en el nivel estético de la experiencia (en el plano de la experiencia sensible, utilizando conceptos semióticos), experiencia que se deja ver en los ritmos cósmicos, en el ciclo de la vegetación, en los de la vida y la muerte. El simbolismo está ligado a las configuraciones del cosmos, y este es un elemento irreductible, pues el cosmos tiene una capacidad de significar que es anterior a la capacidad de decir. De allí que la lógica del sentido procede de la estructura misma del universo sagrado. Su ley –dice Ricoeur– es la de las correspondencias. Correspondencias entre macro y microcosmos, entre hierogamia del cielo y de la tierra y unión femenino-masculino; entre suelo laborable y surco femenino y simiente masculina y semilla; entre sepultura y muerte del grano y el nuevo nacimiento y retorno de la primavera.

Las ligazones del símbolo operan a nivel de los “elementos de la naturaleza” –cielo, tierra, agua, aire–; puesto que, en el universo sagrado, la vida se expande como sacralidad total y difusa. Lo que en el simbolismo exige ser llevado al lenguaje, pero no “pasa” totalmente a él, es siempre del orden de ese poder, de esa eficacia y de la fuerza que anima al universo cósmico.

Para cerrar este primer apartado, y siguiendo con la finalidad de esbozar una breve teoría del símbolo, agregaré algunos elementos que aporta el mitólogo Gilbert Du-

rand⁸ en su profundo análisis sobre la imaginación simbólica, pues estos complementan la teoría de Ricoeur.

Durand señala que significante y al significado son infinitamente abiertos. El término significado, en el mejor de los casos concebible pero no representable lingüísticamente, se difunde por todo el universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, “cósmico”, “onírico” y poético” (estas tres últimas son las dimensiones concretas de todo símbolo auténtico, según Ricoeur). Este imperialismo del significante y el significado otorga al símbolo una máxima flexibilidad.

Significado y significante poseen, además, el carácter común de la redundancia perfeccionante. Mediante la repetición, el símbolo satisface su inadecuación (es decir, su impertinencia semántica, si empleamos la terminología de Ricoeur). La repetición contribuye a circunscribir el enfoque y el sentido del símbolo, cuyo significado nunca se da fuera del proceso simbólico.

Finalmente, el sentido del símbolo es epifánico. La imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido abstracto, que al no poder representar lo irrepresentable, hace aparecer un sentido secreto. El símbolo es, en suma, la epifanía del misterio.

El símbolo en la lírica popular

El símbolo, como han señalado Frenk (1984, 1998), Reckert (2001), Dorra (1981) entre muchos otros oralis-

⁸ Retomo las palabras de Solares Altamirano (2011), que dice al respecto de la obra de Durand: “sistematiza los trazos fundamentales de lo que se conoce hoy en día como una ciencia del imaginario. El imaginario, esencialmente identificado en su concepción con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, constituye, de acuerdo a su pensamiento, el sustrato básico de la vida mental que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la mera praxis instrumental, alude a una dimensión del *anthropos* a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su cultura” (p. 14).

tas, es un componente esencial de la poesía oral breve y funciona como engranaje de sus mecanismos constitutivos. En efecto, la poesía oral nace adherida a matrices simbólicas y se configura en contacto con el “suelo prelingüístico” donde se aloja el Sentido. Esa presencia de lo simbólico emerge en varios niveles. Un primer nivel basal o fundante, de carácter prelingüístico, se manifiesta en la escenificación de la voz humana y en la captura del ritmo vital y sus correspondencias. Un segundo nivel de carácter lingüístico, se muestra en el enunciado mediante una red de símbolos que opera por correspondencias con y entre los elementos de la naturaleza. Esa red simbólica aporta características específicas a cada universo poético oral.

El primer nivel de simbolización mencionado está vinculado a la voz y al ritmo. La voz funciona en la *performance* del texto poético oral como pura sonoridad y carga con valores antropológicos, puesto que antes de ser sonido articulado en palabras, ella es “signo de presencia y reclamo de presencia”, interioridad manifiesta que hace emerger al sujeto como “entidad psíquica” (cfr. Dorra, 1997: 19). La poesía oral materializa –a la vez que simboliza– esta dimensión primaria del sujeto como conciencia hablante, como voz devuelta a su pura naturaleza prelingüística y vocativa.

En cuanto al ritmo, la poesía oral nace de su captura; es decir, de la captura del ritmo entendido como sentido primordial estructurante. Se trata de un ritmo binario reproducido mediante matrices duales y cíclicas, de vaivén, que se conforman en base a las experiencias del cuerpo propio (fundadas éstas, a su vez, en el ciclo respiratorio humano) y del cuerpo en el espacio sometido a la ciclicidad del día y la noche, lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, etc. Esa percepción primaria del ritmo se manifiesta en los elementos estructurantes del texto poético oral que tiende a reproducirla en sus diferentes niveles discursi-

vos mediante duplicaciones, paralelismos, reiteraciones sintácticas, las que se replican, a su vez, en las figuras de la comparación y la antítesis en el plano semántico. Sirva la siguiente copla para dar cuenta de este sistema de duplicidades en sus niveles constitutivos:

Las charleras de mi caja/
una arriba y otra abajo/
así me trata la vida/
cuesta arriba y cuesta abajo.

El segundo nivel de simbolización opera por un sistema de correspondencias con y entre los “elementos de la naturaleza”: cielo, tierra, agua, aire. Este último aspecto es el que conduce a una conocida afirmación de M. Frenk que fue pensada para las canciones populares europeas, pero que bien puede aplicarse a otros universos líricos orales y populares con determinadas reacomodaciones y recontextualizaciones.

Dice Frenk (1998) que:

En las canciones populares europeas no hay (...) aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa (p. 162).

El sentido simbólico –sigue diciendo la autora– se extiende a árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales y a “algunas acciones humanas como coger flores, lavar camisas, encontrarse bajo un árbol” (1998: 162). Y advierte que estos símbolos y estas acciones simbólicas funcionan sistémicamente, pues “en un momento dado, en

un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código” (Frenk, 1998: 181).

En efecto, cuando se observa el universo de la antigua lírica hispánica aparece con regularidad un sistema simbólico formado por la unión de aguas (fuentes, ríos) y plantas (rosas, malvas, almendros, árboles, etc.), y son numerosas las canciones que lo recogen. Aquí algunos ejemplos:

302 C

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Y soñava yo, mi madre,
dos oras antes del día,
que me florecía la rrosa,
el lyino so ell agua frida.
No pueden dormir.

(Cancionero musical de Palacio, 114: 408)

71

Alta estaba la peña,
naçe la malva en ella.

Alta estava la peña
riberas del río,

naçe la malva en ella
y el trévol florido.

Y el trévol florido:
naçe la malva en ella.

(Cancionero de Upsala. ff, 12 v. s, Núm. 19)

Cada una de estas canciones despliega un microsistema simbólico que puede leerse, siguiendo la propuesta

hermenéutica de Frenk, con un sentido sexual y erótico. En un extremo, el florecer de la rosa y el lino en las profundidades del agua durante el alba, y en el otro, el nacimiento de la malva y el trébol en la peña alta. El simbolismo de la peña –en su sentido geográfico de cerro pedregoso– es análogo al de la montaña, señalada por Reckert como lugar de encuentro de los amantes y de su unión sexual (citado por Frenk, 1998: 166). La mención de la peña trae un nuevo texto a la memoria, en que ella vuelve a ser escenario de un nuevo florecer:

Dime morena garrida,
cuándo serás mi amiga?
Cuando esté florida la peña
de una flor morena.

En todos los casos, el nacer y el florecer aparecen asociados a un cambio de estado. Se trata de un pasaje que se realiza como anhelo (a través del sueño: “soñava yo, mi madre”), que se rememora como acción pasada revivida en el presente y desde el presente (“Alta *estaba* la peña / *nace* la malva en ella”) o como enigmática respuesta de promesa futura a un requerimiento del enamorado (“¿...cuándo serás mi amiga?/cuando esté florida la peña”). La peña y el agua son escenarios de ese cambio de estado que señala el advenir de un sujeto femenino a la sexualidad activa. En esa misma dirección debe entenderse el sentido erótico del agua, que se expande formando un microsistema simbólico junto a fuentes, ríos, mares. Observemos el siguiente texto:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa

y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

La extraña “fonte frida”, nacida a las puertas de la casa, señala un límite, pero es también una zona de pasaje que será atravesada inexorablemente por un sujeto femenino, que ejecuta además la acción simbólica de lavar su camisa y la del amado en dicha fuente. El sistema simbólico de las aguas satura todo el espacio semántico del villancico estableciendo un código que debe leerse en clave erótica. Y hacia esa dirección del sentido se orienta la pregunta retórica del estribillo: “¿Por dó saliré que no me moje?”. La respuesta implícita expande el efecto simbólico fuera del texto: no habrá escapatoria al llamado de esas amorosas “aguas”.

El florecer de la rosa se vincula con el agua, el agua a su vez con el lavado de las prendas masculina y femenina, y simultáneamente el florecer de plantas y flores establece correspondencia con el deseo sexual de la mujer virgen, tal como se puede constatar en el siguiente villancico:

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros,
y los amores con ellos Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan
mala seré de guardar.

En la secuencia en los villancicos citados, se advierte cómo opera la imaginación simbólica mediante la redundancia perfeccionante que va circunscribiendo el sentido de los símbolos en la medida en que se manifiestan, y lo hace a través de un doble movimiento centrífugo y centrí-

peto (de expansión y condensación). Por un lado, irradia potencia simbólica sobre un sistema de correspondencias que expande el sentido hacia diferentes elementos, asimilando unos a otros. Rosas, almendros y flores que florecen, (algunas masculinas, como el trébol, otras femeninas, como la malva); aguas frías y fuentes (situadas en un espacio inferior/bajo/húmedo), peñas altas y cumbres (colocadas en un espacio superior/alto/seco), dan forma a un sistema de resonancias o correspondencias diseminadas sobre la superficie del universo cósmico. Esa constelación de imágenes simbólicas opera por condensación hacia adentro del sistema al que dan lugar, circunscribiendo el sentido erótico por efecto de la redundancia. Ocurre así que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema –como sostiene Durand– contribuye a esclarecerlos, delimitando su sentido y potenciándolos entre sí.

Hasta aquí he identificado y analizado un microsistema de símbolos naturales con valencias eróticas y amorosas en el contexto de antiguos villancicos hispánicos, símbolos “viejos” que reaparecen en el cancionero de coplas de Jujuy resignificados, vertidos en “odres nuevos”. En esta segunda parte del análisis, seguiré el rastro de los viejos símbolos del agua y de las flores que florecen inmersos en el universo lírico popular de la copla jujeña, universo que permanece vivo en la memoria de la comunidad y que se reactualiza periódicamente en celebraciones y fiestas populares.

Las coplas que analizaré fueron recopiladas durante las fiestas del carnaval que se celebran en la quebrada de Humahuaca. Ellas señalan la instancia de clausura del “gran evento del año” y forman parte de la secuencia de despedida de la cantora. Esta secuencia final debe entenderse en el contexto de un gran relato cantado que atraviesa y registra diferentes momentos de la celebración y cuyo comienzo está marcado al inicio del carnaval por el olvido de los roles consuetudinarios por parte de los celebrantes, condición in-

dispensable para que la fiesta instaure su sentido ritual y ponga en acción su potencia renovadora. Ese olvido inicial (e iniciático) da origen a coplas como la que sigue:

Alegre m'estoy cantando,
nada m'estoy acordando;
los quehaceres de mi casa,
todos m'estoy olvidando.

Las coplas que examinaré corresponden al final de la fiesta y se reconocen como “de despedida”. He aquí la serie con variantes:

Ya me voy para Lozano
tengo mucho que atender,
tengo una tina sin agua
y un clavel pa' florecer.

Ya me voy para mi casa
que tengo mucho que hacer,
tengo una tina sin agua
y un clavel sin florecer.

En mi paguito de Juire
tengo mucho que atender
tengo una tina sin agua
y un clavel sin florecer.

Con estas coplas (y otras de diferente tono⁹) se despiden las cantoras cerrando el ciclo del canto carnavalero, y

⁹ Ejemplos de otras cuartetitas de despedida:

Ya me voy, ya m'estoy yendo,
ya me estarán aguardando.
Si un poquito más me tardo,
ya me estarán castigando.

con ello dan fin al ciclo ritual que dura alrededor de cinco días o más, según las regiones.

En esta serie de coplas de despedida aparece una estructura formulaica que se reitera –con una variante– en los segundos dísticos de cada cuarteta. En la fórmula resuenan los ecos de un antiguo símbolo natural: “el clavel sin (pa’) florecer”, y la remisión a un hipotético lavado que queda sugerido tras la imagen de “la tina sin agua”. La mención del clavel en una geografía como la de la Quebrada y Puna, donde cardonales, jarillas y tolares nutren la flora autóctona, resulta un elemento exótico, lo que lleva a pensar en un préstamo retórico que se asimiló al universo poético de la copla jujeña asociado al elemento del agua. Recordemos que flores que florecen, fuentes y aguas constituyen un sistema o código simbólico en el contexto de la lírica primitiva hispánica. Ahora bien, al examinar la fórmula flor que florece (clavel sin (pa’) florecer) + agua (tina sin agua) en las coplas, advertimos que se ha operado una sustancial modificación del sentido simbólico del código, que pierde sus antiguas connotaciones sexuales y eróticas para asumir las valencias de un universo doméstico, donde el trabajo cotidiano aparece estilizado bajo el efecto estético de las imágenes tradicionales. Esta reorientación del sentido está regida por la frase verbal obligativa: “tengo mucho que atender/hacer”. La tina sin agua y el clavel sin (pa’) florecer permiten nombrar la reasunción de las obligaciones domésticas a unos sujetos que viven la ex-

Flor de huaya, flor de huaya
ya ‘i ser hora que me vaya
mi vidita ha ‘i ‘star diciendo
qué se habrá hecho esa canalla.

Soy nacidita en Calete
en medio loh cortaderaleh
para el año he de volver
sino me llevan loh maleh.

perencia de la clausura de un tiempo ritual: el fin de la fiesta del carnaval, que los ha eximido por un breve período de sus obligaciones y “quehaceres”, tal como la copla de inicio expresa. La potencia del símbolo que asimila la significación literal a la connotada o simbólica en un “único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro” –como bien señala Ricoeur– se ha fracturado, pues el sentido literal ha desplazado al simbólico.

Las coplas de Jujuy, analizadas someramente, muestran el vínculo genético que se produce entre la poesía oral y las formas de la existencia colectiva de un determinado grupo social. Sus imágenes dan cuenta de la filiación que mantiene con las matrices de la tradición oral hispánica, pero muestran asimismo las reelaboraciones a las que son sometidas para representar figurativamente otras maneras de estar en el mundo y de categorizar el tiempo. Se trata de una concepción ritualizada de la temporalidad que separa el tiempo ordinario del extraordinario, el tiempo del trabajo del de la fiesta, lo consuetudinario de lo ritual.

El símbolo en el canto de coplas de Jujuy se reserva para otras formas de representación, orientadas las más de las veces a recuperar una cosmovisión que reclama su lugar en el espacio discursivo del cancionero popular. Bastan unos ejemplos para dar cuenta de ello:

Yo soy hija de la luna
nacé de rayos del sol
hija de varias estrellas
prenda de mucho valor.

Soy hija de Pachamama
mi padre se llama sol,
mis hermanas son las flores
y mi amigo el picaflor.

Pero esto ya es tema para otro cantar...

Bibliografía

- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. T. III. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dorra, R. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Durand, G. ([1996] 2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Frenk, M. (1984). *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México: Colegio de México.
- Frenk, M. (1998). “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. En P. M. Piñero Ramírez (Comp.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (p. 159-182). Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado.
- Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. Jujuy: EDIUNJu.
- Piñero Ramírez, P. M. (2004). “Lavar pañuelo/lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”. En P. M. Piñero Ramírez (Ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. (Actas del Congreso internacional Lyra Minima oral III)* (p. 481-497). Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado.
- Reckert, S. ([1993] 2001). *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Solares Altamirano, B. (2011). “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56 (211), p. 13-24. Universidad Autónoma de México.

“Yo soy el hijo de la malva”: el motivo del *huajcho* en el cancionero tradicional andino¹

María Eduarda Mirande

*“...cantaban, despacio, los huaynos que
eran preferidos; más rato, hasta lloraban,
recordando sus pueblos y diciendo
que eran ‘huérfanos’ en ese pueblo tan
grande, donde caminaban solitos”*

J. M. Arguedas (Wayar fiesta)

Introducción

En el cancionero contemporáneo de coplas de Jujuy, entre las diversas series que cantan tristezas y dolores, hallamos una cuya particularidad reside en su curiosa fórmula inicial: “Yo soy hijo –o hija– de la malva” o “de las malvas”, presentación que abre paso a las lamentaciones de un sujeto huérfano o desgraciado. Entre 1999 y 2014 registré cuatro versiones de esta serie (ver corpus anexo) cuya variante más frecuente es la que sigue:

¹ Enviado y aceptado para publicación en *Actas del IX Congreso Internacional Lyra Minima*, realizado en Morelia (México) en septiembre de 2019.

Yo soy hijo de la malva
de la malva yo he nacido
ni tengo padre ni madre
ni un pariente conocido.

Hacia 1935 Juan Alfonso Carrizo ya había apuntado en su *Cancionero popular de Jujuy* cuatro coplas con la misma fórmula. Las dos primeras (nº 1728 y nº 1728b) pertenecen a una subserie que desarrolla el tema del hijo o hija desgraciado/a, mientras las segundas (nº 1735 y nº 1735a) –muy similares a las de mi registro– corresponden a otra subserie centrada en el tema puntual de la orfandad².

Las siguientes cuartetos ilustran ambas direcciones de sentido en las subseries referidas:

1728-a

Yo soy hijo de las malvas
Un hijo tan desgraciado
Corrido por las montañas
Como el hijo del venado³.

1735-a

Yo soy hijo de las malvas,
Entre las malvas nací
No tengo padre ni madre
Ni quien se duela de mí.

² Se trata de dos subseries que Carrizo agrupa bajo unos mismos números. La subserie 1728; 1728a y 1728b que despliega el motivo del hijo desgraciado, y la subserie 1735; 1735a; 1735b y 1735c que desarrolla el tema de la orfandad.

³ Transcribo la copla nº 1728b que completa la primera subserie agrupada por Carrizo, con el objeto de señalar la especificidad temática del hijo desgraciado –diferente a la del sujeto huérfano–: A mí me parió mi madre/ un hijo tan desgraciado, /Corrido por las montañas, Como el hijo del venado. (329)

La fórmula de la malva vuelve a aparecer en el mismo cancionero en la sección “Romances, rondas y canciones”, donde Carrizo anota bajo el único título de “YO SOY HIJA DE LAS MALVAS”, tres “*Huanitos*” (n.º 39) recopilados hacia 1928 en la localidad puneña de Yavi⁴ “en ocasión de unas fiestas organizadas por el pueblo, en las ferias de pascua” (1989: 151).

El texto es el siguiente:

YO SOY HIJA DE LAS MALVAS

Yo soy hija de las malvas:
Una hija tan desgraciada,
-¡Ay, ay, ay, mi suerte!
Mi suerte tan triste,
Corrida por las montañas,
Una hija tan desvenada;
-¡Ay, ay, ay, ay, mi suerte,
Mi suerte tan triste!
¡Tan triste es mi suerte!
Día y noche es mi lamento,
Como paloma en el monte.
-¡Ay, ay, ay, mi suerte!

Estribillo

¿Por qué con tanto rigor
Abandonaste mi amor?

⁴ Localidad de la provincia de Jujuy (Argentina), sita en el departamento del mismo nombre. Se ubica a una altitud de 3516 msnm. Fue asiento del único marquesado, el Marquesado del Valle de Tojo, situado en territorio de lo que sería luego la República Argentina y el sur de Bolivia. Era un paso obligado para el tránsito entre el Río de la Plata y las minas del Potosí y su importancia creció en época colonial gracias al tráfico comercial y de viajeros entre el Río de la Plata y el Alto Perú.

Mi sombra te ha de hacer falta
Cuando te fatigue el sol.

Yo, sola, infeliz, nací;
Con desdichas me mantengo.
-¡Ay, ay, ay, mi suerte,
Mi suerte, tan triste!
Me parezco a los naranjos,
Por los azahares que tengo.
-¡Ay, ay, ay, mi suerte,
Mi suerte, tan triste!

Día y noche es mi lamento,
Como paloma en el monte
-¡Ay, ay, ay, mi suerte!

Estribillo

¿Por qué con tanto rigor
Abandonaste mi amor?
Mi sombra te ha de hacer falta
Cuando te fatigue el sol.

Nada de la vida dura:
Fenecen bienes y males.
-¡Ay, ay, ay, ay, mi suerte,
Mi suerte tan triste!
Una triste sepultura
Nos cubre a todos iguales.
-¡Ay, ay, ay, ay, mi suerte,
Mi suerte tan triste!
¡Tan triste es mi suerte!
Día y noche es mi lamento,
Como paloma en el monte.
¡Ay, ay, ay, mi suerte!

Estribillo

¿Por qué con tanto rigor
Abandonaste mi amor?
Mi sombra te ha de hacer falta
Cuando te fatigue el sol.

En nota a pie, el recopilador señala que estos huaynos habían sido cantados por dos mujeres con acompañamiento de caja, y hace referencia a la procedencia española de la última cuarteta: “Nada de la vida dura: / Fenecen bienes y males. / Una sola sepultura / Nos cubre a todos iguales”. Además, transcribe dos variantes con sus respectivas fuentes, una hispánica, donde esta copla aparece glosada en décimas, y la otra ecuatoriana⁵. El dato resulta útil para demostrar la permeabilidad del huayno que en tan breve espacio textual ha incluido al menos dos cuartetos tradicionales: la del tópico medieval de la fugacidad de la vida y la de la malva, de cuyas huellas me ocuparé en mi recorrido.

La tradicionalidad de la fórmula “yo soy hija de las malvas” y de la copla a la que da pie, se constata con otra fuente; se trata del *Cancionero Folklórico de México* donde hallamos una serie con el título de “El huerfanito” (ver corpus anexo). Allí se registran tres coplas (7005; 7006 y 7707a) que desarrollan el tema de las lamentaciones del huérfano, y la primera es la que sigue:

⁵ Transcribo las coplas citadas por Carrizo con sus fuentes, tal como el autor las detalla. Entre paréntesis hago algunas aclaraciones sobre estas últimas:

“Nada de la vida dura / Fenecen bienes y males / Y a todos nos hace iguales / Una misma sepultura”. *Romancero y Cancionero Sagrados de la Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneyra, tomo 35, p. 392. (Carrizo omite los siguientes datos: el nombre del autor, don Justo de Sancha, y el año de edición, 1855. Nombra solamente a M. Rivadeneyra, que fue el editor e impresor del volumen).

“Nada de la vida dura / Fenecen bienes y males, / Y al cabo todos iguales / Somos en la sepultura”. L.M., p. 36, n° 3. (Juan León Mera: *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito, 1892).

7005

Yo soy hijo de la malva,
y de la malva nací,
no tengo padre ni madre,
ni quien se duela de mí.

Como es evidente, la quarteta es casi idéntica a la registrada por Carrizo con el número 1735a, solo las diferencia una mínima variante en el segundo verso: “Entre las malvas nací” (*Cancionero Popular de Jujuy*) “y de la malva nací” (*Cancionero Folklórico de México*). Las fechas en que ambas fueron anotadas también es muy cercana: 1928 para la copla de Jujuy, 1925 para la de México de acuerdo a la publicación de su fuente: *Canciones, cantares y corridos mexicanos* de Higinio Vázquez Santana. Frente a estos datos, es posible afirmar que la quarteta de la malva circula en el ámbito del folklore tradicional cantado hacia la segunda década del siglo xx, en ritmo de huayno en Jujuy y en género de mañanita en México. Nos hallamos indudablemente frente a una copla de tipo popular que reproduce la tópica de las lamentaciones del huérfano o el desgraciado, presente en numerosos cancioneros tradicionales⁶.

Ahora bien, esta copla sigue siendo cantada en la actualidad en el ámbito de la música popular andina contemporánea, y no solo en el cancionero de coplas de Jujuy, pues la recogen tres huaynos peruanos y una tonada ecuatoriana⁷ (ver corpus anexo). Estas canciones son ejecuta-

⁶ A modo de ejemplos, cito dos textos del corpus de la antigua lírica popular hispánica, de M. Frenk: 765- A contar mi ha[do]/ no sé por dónde en[tre]/ que dentro en el vie[n]tre/ nací desdichado (1987: 353), y 772- Parióme mi madre una noche oscura,/ cubrióme de luto, faltóme ventura (1987: 356).

⁷ Incluyo la tonada ecuatoriana en el corpus por el notable parentesco lingüístico con los huaynos peruanos y porque incorpora la fórmula tradicional que investigo. Sostiene Godoy Aguirre que “En Ecuador, al

das por grupos musicales y cantores que se autodefinen por su pertenencia a un lugar o a una región: “Los Bohemios del Cusco”, “Expresión Grauína”⁸, “Los Rayos del Sol de Cayambe”⁹, Luis Aybar Alfaro o “la voz internacional del quechua”. El único huayno tomado de un registro escrito se identifica como huayno ancashino¹⁰. En todos los casos, la música se halla vinculada a un territorio: el Ande peruano y ecuatoriano y los cantantes se presentan como sus portavoces.

El huayno o *huaynu* es un género musical propio de la región andina del Perú, centro-sur de Bolivia y el norte de Argentina. De origen precolombino, adopta diversas modalidades según las tradiciones locales o regionales, y representa la adhesión popular a la cultura del terruño. La musicóloga Isabel Aretz lo define como “música, poesía y danza colectiva” (2003: 112), en un sentido similar al atribuido por Ludovico Bertonio hacia 1612, quien en una entrada de su diccionario de la lengua aymara apunta que *wuayñu* significa “dança, bayle, o sarao” (p. 157, 2º parte).

En la actualidad, se define al huayno como el “género musical, coreográfico y poético de más arraigo en el Perú” (Romero, 2012: 298), y como explica el etnomusicólogo J. Mendivil, su conservación y su permanencia obedecen a la versatilidad y permeabilidad del género que “ha estado siempre en transformación musical constante (...) desde la llegada de los españoles” (2004: 43).

igual que en otros países, hay indicios de que inicialmente el vocablo “tonada” sirvió como base para la clasificación del repertorio musical “popular”. La tonada es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor” (2012: 202-203). Este género se caracteriza por combinar ritmo alegre y melodía melancólica.

⁸ Perteneciente a la provincia de Grau, en el departamento Apurímac (Perú).

⁹ San Pedro de Cayambe es una ciudad ecuatoriana; cabecera cantonal del Cantón Cayambe, tercera urbe más grande y poblada de la Provincia de Pichincha. Se localiza al norte de la región interandina del Ecuador.

¹⁰ Perteneciente al departamento de Ancash (Perú).

Esta permeabilidad, fuente de su carácter proteico, no solo se manifiesta en el plano musical sino también en el discursivo. Como señalan Escobar y Escobar (1981) en su trabajo sobre el huayno cusqueño:

el huayno como canción, no siempre busca la originalidad en los versos, sino que recurre a motivos probadamente tradicionales, muchas veces estereotipados, presentados en nuevas combinaciones (Escobar y Escobar, 1981: VIII, citado por Mendívil, 2004: 44).

Lo mismo puede decirse de la tonada ecuatoriana, pues, como señala Godoy Aguirre, es un género musical mestizo, de danza con texto, con una temática literaria muy amplia, que abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros; y donde “algunas coplas tradicionales encajan perfectamente en sus melodías” (2012: 203).

La copla de la malva en las canciones registradas da cuenta de esta presencia del “motivo probadamente tradicional” y muestra, además, que su funcionamiento puede estar sujeto a nuevas combinaciones, según es posible constatar en dos de estas canciones (n° 1 huayno ancashino y n° 3 huayno apurímac). En ellas el motivo de la malva se acopla al tema amoroso; cosa que no ocurre en el huayno n° 2 ni en la tonada ecuatoriana, donde el sentido queda circunscripto a la queja de un sujeto huérfano que vive en completa soledad. Esta última es la dirección de sentido de base de la quarteta tradicional, sobre la cual se construye toda la serie y sus variantes. Transcribo las variantes de los huaynos y de la tonada ecuatoriana:

Huayno n° 1

Hijo de la malva soy,
de la malva he nacido,

no tengo padre ni madre
quien se compadezca de mí.

Huayno n° 2

Yo no tengo padre ni madre,
yo no tengo padre ni madre.
Yo soy hijo de la malva
de la malva soy nacido.

Huayno n° 3

Hijo de la malva soy,
de la malva nació yo
de la malva nació yo.
No tengo padre ni madre,
quien se conduela por mí
quien se conduela por mí.

Tonada ecuatoriana

Yo soy hijo de las malvas,
yo soy hijo de las malvas;
de las malvas soy nacido
sembrando la hierba buena.

Hasta aquí he seguido las huellas de la copla de la malva, que de manera independiente y en los textos donde aparece glosada, se canta en diversos géneros de música popular. Ya sea que adopte las formas quejumbrosas del copleo andino en Jujuy, la melodía alegre del huayno peruano o la particular melancolía de la tonada ecuatoriana, el texto aparece dicho con música en una determinada *performance* artística, que incluso es posible recuperar en algunos casos mediante uso de internet, si se siguen los enlaces copiados en la bibliografía.

Small en una conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, 1997) propone una interesante reflexión en torno a la producción musical como emergente del todo social. Toda actuación musical, toda *performance* es un espacio de experimentación en donde se ponen en juego (o en escena) “las relaciones del mundo más ancho, como imaginamos que son y como imaginamos que deben ser”. Y agrega:

...no todos perciben las relaciones del mundo de la misma manera. Los miembros de grupos sociales distintos, como sabemos demasiado bien, tienen distintas ideas sobre la naturaleza de la pauta que relaciona, distintos conceptos de la manera en la que nos relacionamos y debemos relacionarnos, unos con otros, y con el mundo, distintos sentidos, de hecho, de quienes son. (...) y entonces no es de extrañar que los miembros de distintos grupos sociales dentro de esa sociedad musiquen en distintas maneras para crear conjuntos de relaciones que modelen su ideal. Eso significa no sólo el estilo de las relaciones sónicas que crean y escuchan sino también la manera entera de arreglar sus actuaciones (1998).

Traigo a consideración esta cita pues considero necesario leer las variantes de la copla tradicional de la malva –que circulan en el cancionero jujeño, en los huaynos peruanos y en la tonada ecuatoriana–, en el marco más amplio de los contextos musicales donde se manifiestan. Estos textos tradicionales forman parte de *performances* que determinados grupos organizan y arreglan, movidos por el sentido profundo, la razón de ser elemental de toda actividad musical: crear sistemas de relaciones. Estas relaciones

son de carácter sociocultural, intersubjetivas e intercomunitarias, e incluyen los vínculos con el entorno natural.

El copleo, el huayno y la tonada ecuatoriana son géneros populares vinculados a la cultura andina del mestizaje, expresiones musicales que suelen difundirse como parte de un patrimonio cultural asociado a la pertenencia, a la raíz y a la tierra.

José María Arguedas fue uno de los primeros en señalar que la música andina se halla indefectiblemente unida a aspectos socioculturales (Romero, 2012: 309). Con sus estudios sobre el huayno, enfocados desde una doble perspectiva etnológica y literaria, contribuyó a gestar un proceso de mitificación del género como música “ancestral” de la tradición andina del Perú. En la mirada del escritor andahuaylino, el indio y el mestizo encuentran en esta música la expresión de su espíritu y de sus emociones, y el huayno viene a ser una huella que conecta el presente al pasado asegurando cierta continuidad cultural y étnica a grupos que se sienten socialmente marginados (Mendívil, 2004: 34-35).

En la provincia de Jujuy, y en particular en las zonas de la Quebrada de Humahuaca y puna, sucede con la copla y el copleo un fenómeno equiparable. Sin alcanzar los ribetes de mitificación del huayno en Perú, estas expresiones populares se hallan asociadas a la identidad de las comunidades locales, en su mayoría periféricas y rurales, que sitúan imaginariamente su origen en un pasado ancestral, homogéneo, al que identifican como “andino”. La copla y el copleo han sido naturalizados por estos grupos que las consideran patrimonio exclusivo y vehículo de identidad cultural y étnica.

Por lo expuesto hasta aquí, es evidente que tanto el huayno peruano como la copla jujeña¹¹ son expresiones

¹¹ Dejo de lado a la tonada ecuatoriana que requiere un estudio pormenorizado que excede los límites de este trabajo.

tradicionales donde se ponen en juego los sistemas de autorrepresentación colectivos; es decir, aquellos que regulan las identidades, los vínculos sociales y los vínculos de los individuos con el mundo natural. No es extraño entonces que la copla de la malva, precedida por la fórmula de presentación “yo soy hijo/a de” instale con insistencia el tema de la identidad en los textos de estos cantos populares.

Ahora bien, ¿qué sentidos subyacen en esta copla tradicional? ¿a qué identidad o identidades hacen referencia?

La malva y el *huajcho*: etimologías y convergencias

En las variantes recurrentes de la cuarteta tradicional de la malva, el sujeto que enuncia padece su orfandad y experimenta un profundo sentimiento de soledad y abandono. Para este tipo de subjetividad, las lenguas quechua y aymara reservan un vocablo específico que designa una categoría particular de individuo. Se trata de la palabra *wakcha* (en quechua) y *huajcha* (en aymara), términos afines que denominan al huérfano pero también al pobre, misérrimo, abandonado, falto, indigente, mendigo, menesteroso y necesitado. La palabra *huajcha* ha migrado al castellano como guacho o huacho con el sentido de huérfano, y usualmente es empleada para denominar a la cría que ha perdido a su madre o al hijo de madre soltera no reconocido por su padre (RAE, 2001: 1063). Corominas corrobora la procedencia quechua (*wáhĉa*) del término guacho e indica su parentesco con la raíz *wah* que significa “extraño”, “extranjero”. Además, señala otros sentidos como “borde”, “ilegítimo”, “expósito”, e incluye una acepción derivada que reviste especial interés para esta investigación: guacho significa “silvestre, que nace espontáneamente en medio de plantas cultivadas” (1980: 231). El *huajcho* o guacho es un individuo expósito, menestero-

so, un rústico, cuyo origen no cultivado permite establecer una analogía con la malva, en tanto ambos comparten la condición de criaturas silvestres.

El recorrido por los sentidos denotados, derivados y figurados del vocablo *huajcho*, tanto en su origen quechua-aymara como en su forma hispanizada, confluye hacia el final en la fórmula de la malva. Conocida por sus usos medicinales, la malva es una planta “común y silvestre” porque crece de forma abundante y espontánea en diferentes suelos. Este origen ordinario ha dado lugar a expresiones figuradas y familiares: una de ellas, “haber nacido en las malvas”, se traduce como “haber tenido humilde nacimiento” (RAE, 2001: 1300); la otra, “es o está hecho una malva”, se aplica “a una persona que está dócil y sumisa, particularmente a consecuencia de haber sido reprendida, castigada o escarmentada” (Moliner, 2007: 1846). Ambos sentidos convergen en la fórmula “yo soy hijo de la malva” que reúne bajo un mismo paraguas la procedencia salvaje o agreste, el estigma de la orfandad y la reprobación.

Los contactos semánticos y convergencias señalados me permiten afirmar que la fórmula que nos ocupa funciona como la expresión metafórica del motivo del *huajcho* en el cancionero tradicional andino. Este motivo conforma un “lugar común” que reproduce un pequeño esquema estereotipado, organizado en una gramática muy elemental que sigue a su vez una determinada lógica y posee carácter sociosemiótico. Además, funciona mediante el principio metafórico al hacer uso de un elemento figurativo (malva) que activa un haz de sentidos cuyos significados remiten al imaginario social del *huajcho*¹². Mi propósito

¹² Estos conceptos pensados para explicar el funcionamiento sociosemiótico del motivo de la malva en el cancionero popular andino están formulados en el cruce de las definiciones de motivo narrativo y motivo semántico propuestas por Courtés (1995). Del primero toma la idea de “lugar común” que se organiza en una “gramática narrativa” muy elemental que obedece a una “lógica” determinada y posee carácter socio-

será examinar qué tipo de lógica subyace en las cuartetos populares que nos ocupan y cuál es el carácter sociosemiótico que da sentido al motivo figurado del *huajcho* en la malva, para aportar luego algunas razones que explican la insistencia con que esta copla se manifiesta en el cancionero tradicional andino contemporáneo.

En este punto haré una aclaración: me refiero al cancionero popular de Jujuy incluyéndolo en el cancionero andino atendiendo a que el motivo de la malva parece ser exclusivo de este, puesto que no aparece en ninguno de los demás cancioneros populares de Carrizo (Catamarca, Salta, Tucumán, La Rioja). Esta especificidad hace suponer una procedencia regional que serviría para avalar la tesis del folklorólogo catamarqueño de que Jujuy comparte una tradición de cantos con Bolivia, Perú, Chile y Ecuador. Tal confluencia lírica se habría iniciado a través de contactos comerciales y culturales durante el período colonial y habría continuado gracias a los procesos migratorios de bolivianos hacia esta provincia¹³.

semiótico; del segundo, toma las nociones de “figuratividad” y “principio metafórico” que resultan operativas para analizar a la “malva” como unidad figurativa que remite metafóricamente al imaginario social del *huajcho*.

¹³ La inclusión del cancionero popular de Jujuy en el contexto más amplio del cancionero andino se fundamenta en las opiniones vertidas por J. A. Carrizo (1934) en el Discurso preliminar de su *Cancionero popular de Jujuy*. Allí sostiene que “Bolivia y Jujuy tienen cantos comunes no solamente en habla española sino en quíchua y esto es debido a la proximidad en que viven y a la inmigración constante de bolivianos. (...) El Perú ha mantenido (...) un comercio activo con esta provincia desde los primeros días de la conquista, hasta 1880 más o menos y es natural que haya también cantares comunes. Chile también ha mantenido relaciones con Jujuy (...) y debe haber más cantares comunes entre Chile y Jujuy de los que yo he consignado. El Ecuador también tuvo relaciones con Jujuy, pues hasta allí llegaban las tropas de mulas que salían de las pampas argentinas por La Quebrada [de Humahuaca]. Estas relaciones poéticas han sido posibles porque el Sr. Mera ha recogido los cantares de Ecuador” (p. CXXV). Carrizo acompaña estas

“Ser hijo de la malva”: el motivo y su poética

Si bien las lamentaciones a causa del mal hado o el nacimiento infortunado son un tópico que aparece en numerosas tradiciones líricas populares, en el cancionero andino la queja del *huajcho* tiene rasgos muy específicos. El hijo de la malva es huérfano, pobre, tiene origen humilde y está confinado a padecer un destino de soledad, reprobación y abandono. Los dos versos finales del huayno n° 2 son taxativos al respecto:

Así había sido el destino
Así había sido mi destino.

El destino individual, señalado en la canción como *mi* destino, se une al colectivo generalizado como *el* destino, y lo hace a través de una poética distintiva. Las dos dimensiones del lamento, individual y social, se diseminan y visibilizan en el universo figurativo de los textos del corpus mediante el símil o la comparación, que resulta ser la figura retórica dominante en el proceso de inscripción del sujeto *huajcho* en su discurso. El término comparativo siempre es un objeto del mundo natural. Veamos los ejemplos:

Corrido por las montañas
Como el hijo del venado

Día y noche es mi lamento,
Como paloma en el monte.

aseveraciones con un cuadro donde registra el número de cantares comunes entre Jujuy y Ecuador, Venezuela, Chile, Perú y Bolivia. Suma un total de 120 cantares comunes, 71 de procedencia española y 49 sin antecedentes españoles. Observa, además, que existe gran semejanza entre los cantos populares de Jujuy con los de Salta y señala que “este parecido va gradualmente desapareciendo a medida que uno se dirige hacia el sur” (1934: CXXV).

Me parezco a los naranjos,
Por los azahares que tengo.

Amanezco y anochezco
Dando vueltas como el viento
Dando gritos como el río.

La persecución del venado (“corrido/a por las montañas”), el lamento de la paloma, los “azahares”¹⁴ de los naranjos, las vueltas del viento y los gritos del río devuelven al *huajcho* la imagen de sí proyectada en elementos del mundo natural, en los que se espeja su mundo subjetivo. Los textos omiten las causas del sufrimiento, que quedan ocultas, y que, en el caso de los huaynitos de Yavi y de los huaynos n° 1 y 3 –como ya se ha señalado–, aparecen débilmente asociadas a la pena de amor pero solamente en el estribillo o fuga. Es más, en estos textos pareciera existir una notoria falta de correspondencia semántica entre las estrofas de las canciones y sus estribillos. En consecuencia, el débil hilo del tema amoroso no alcanza a explicar ni justificar la profunda desolación existencial del sujeto¹⁵.

Para conocer las raíces de este sentimiento de orfandad y abandono tuve que ampliar mi búsqueda y para ello retomé las huellas del huayno. El hallazgo de un trabajo realizado por Martín Lienhard sobre la “cosmología poética” en una serie de huaynos quechuas de las sierras central y meridional del Perú fue fundamental para el desarrollo de esta investigación, pues me permitió encontrar

¹⁴ Fenómeno de paronomasia que produce un efecto de dilogía. Se trata de homonimia entre palabras oralmente homófonas. Los azahares (flores del naranjo) remiten a los azares (fatalidades o desgracias).

¹⁵ En el caso de los huaynitos registrados por Carrizo, el tema de amor solo se menciona en el estribillo que parece ser subsidiario a los textos, colocado como nexo de unión entre los tres cantos que Carrizo registra. La falta de correspondencia semántica entre los tres textos y el estribillo que los articula, es manifiesta (cfr. 1934: 171).

algunas piezas faltantes sobre las que se levanta la lógica que da sentido al motivo de la malva. Lienhard analiza seis huaynos, tres tratan el tema del abandono pero en uno de ellos el motivo del *huajcho* es la dominante (Ver corpus anexo). Copio las estrofas más significativas en sus versiones castellanas:

nº 1

Entre cerros yo vivo
entre abras yo vivo
como una *taruka* que perdió a su *madre*
como una *vicuña* que perdió a su *padre*.

Cuando dije allá está mi *padre*
Cuando dije allá está mi *madre*
mi *madre*, una *pedra* grande había sido
mi *padre*, un *árbol* grande había sido.

El texto presenta un modelo enunciativo similar al de la copla de la malva: un sujeto en primera persona habla de sí y su mundo, para poner de manifiesto sus sentimientos de orfandad y abandono. Al igual que en las coplas y en los huaynos analizados, la comparación con elementos del mundo natural vuelve a hacer figura: “...yo vivo/ como una *taruka* que perdió a su madre / como una *vicuña* que perdió a su padre” (en estos símiles resuena la mención al venado en las coplas y huayno de Carrizo).

La ausencia de madre y padre se textualiza siguiendo una misma estructura: una sucesión de paralelismos sintácticos formados por oposiciones léxicas acomodadas en dísticos que se van encadenando. Este mecanismo aparece como el “principio básico de composición” (cfr. Lienhard, 1996: 358), de tal suerte que crea un ritmo de oscilación pendular que a la vez sugiere la imagen de un cosmos dominado por oposiciones complementarias. Lienhard sintetiza esta forma composicional afirmando que “ritmo pen-

dular y dualismo conceptual se refuerzan mutuamente” en estos huainos (1996: 358).

El dualismo conceptual se asienta sobre la oposición primordial del orden cosmológico andino, que organiza el mundo natural y humano en base a un sistema binario de correspondencias y complementariedades. De esto resulta que el hombre andino tiende a percibir el cosmos como una totalidad donde cada elemento está relacionado en una red dinámica de vínculos entre pares opuestos y complementarios organizados jerárquicamente. El sistema de relacionalidad se proyecta a todas las esferas de la vida humana a través de tres principios reguladores: correspondencia, complementariedad y reciprocidad, que organizan los vínculos sociales, afectivos, ecológicos, productivos, éticos, estéticos, sagrados y simbólicos del individuo. La visión de mundo resultante es dualística, y en ella se funda la tradición mítica de génesis con la que se explica el origen de los seres y las cosas desde la pareja (Estermann, 1998; Granda Paz, 2006; Mirande, 2018).

En el huayno, este orden relacional se identifica en la dualidad masculino y femenino (*hanan / urin*) que funciona con sus correlatos humanos (padre / madre), e irradia hacia los elementos del mundo natural (piedra / árbol – inanimado / animado), determinando asimismo la organización del espacio en un arriba y un abajo. La entidad que aparece sin su par complementario es el *yo*, que se duplica sin formar pareja, es decir, queda cercenado o incompleto, colocado fuera del sistema pendular ordenador del cosmos.

En las dos últimas estrofas, volvemos a encontrar este principio básico de composición en la serie de estructuras paralelas. Pero será ahora el *ichu* lozano (pasto de altura) –que también aparece sin su par complementario– quien le devolverá al sujeto su propia imagen:

En los cerros el *ichu* lozano
en las abras el *ichu* lozano

cuando llega la lluvia se agacha
cuando llega la nieve se curva.

Así también yo me curvo
Así también yo me humillo
cuando la gente habla mi nombre
cuando la gente conversa mi nombre.

El *ichu* se agacha y se curva ante la lluvia y la nieve, así como se curva y se humilla el sujeto ante la gente que lo nombra. El nombre –motivo de menoscabo y sometimiento “cuando la gente lo habla o conversa”– no se identifica con un nombre propio. Esta mención al nombre cierra el texto, pero lejos de clausurar su sentido, el escamoteo de la identidad parece instalar en el discurso otro tipo de referencia generalizadora. ¿Es la condición de *huajcho* la que resuena tras lo que no se nombra? Me inclino a responder afirmativamente. *Huajcho* funciona como una palabra tabú, que se omite pero que se alude, o bien se nombra metafóricamente. Esta idea nos lleva de regreso a nuestra copla tradicional, y a un elemento clave de su poética: la metáfora, que funciona para sustituir la condición de *huajcho* por una expresión coloquial “ser hijo/a de la malva”. Al recubrir un campo semántico afín, este sintagma sustituye a la palabra tabú pero activa plenamente su campo semántico.

El *huajcho*: “eso” que no se nombra

En los textos del corpus analizado, la sola mención de la fórmula de la malva instala en el discurso del cancionero andino al *huajcho* como sujeto en crisis, excluido de la lógica dualística que organiza el universo social. Se trata de una representación social, una materialización figurativa del imaginario colectivo andino. Las representaciones

sociales constituyen una forma de pensamiento natural, no institucionalizado, que tiene sus raíces en el sentido común (Páez, 1987, citado por Mora, 2002). Como enseña Di Giacomo, están orientadas a comprender el funcionamiento de lo simbólico en la organización social de los grupos y comunidades, donde los procesos cognitivos y las emociones se imbrican para generar el sentimiento de pertenencia. “Observar una representación social es observar el proceso por el cual un grupo se define, regula y compara con otros” (Di Giacomo, 1987: 295).

Resulta un dato clave señalar que en el mundo andino prehispánico, el estatus del *huaccha* o *waqcha* era temido. La persona sin parientes y sin hijos, carente de vínculos familiares, quedaba fuera de los sistemas productivos y de la vida ritual, excluido de la lógica andina de reciprocidad y cooperación mutua que no solo aseguraba la subsistencia en el ámbito productivo-económico, sino también en el orden sagrado. Los fundamentos simbólicos de esta forma de organización tenían su origen en los antepasados cuyos beneficios eran retribuidos mediante ceremonias y ritos de propiciación en fechas establecidas. De esta forma, el culto a los antepasados y la pertenencia a un grupo familiar permitían a los individuos integrar sistemas cooperativos que aseguraban su subsistencia y la del conjunto, así como su perpetuación (cfr. Sevilla Paños y Valiente-Catter, 2004). El *huaccha* o *huajcho* era un ser incompleto, fallido, y subsistía gracias a la benevolencia de la comunidad.

En la sociedad andina actual, la comunidad perdura –más bien resiste– como un ente multidimensional cuyos diferentes aspectos se encuentran relacionados con la antigua organización denominada *ayllu*. Esta es la forma básica de organización social que prevalece entre los pueblos originarios asentados en la región del Ande que se extiende desde el norte de Chile y Argentina hacia Bolivia, Perú y el Ecuador. La comunidad permite entender la impor-

tancia de la dimensión colectiva de la vida, así como su conexión con la naturaleza (Carballo, 2016).

Un trabajo etnográfico realizado por la antropóloga Céline Geffroy Komadina en la región de Huancarani (Cochabamba, Bolivia) aporta otros elementos a la comprensión del concepto indígena de *waqcha*, referido al huérfano y por extensión a la persona pobre excluida de la comunidad. El *waqcha* constituye una verdadera categoría de individuos que sufren la humillación y el menosprecio por su marginalidad; además –afirma la antropóloga– “por extensión, se considera a la unidad familiar migrante que no tiene relaciones de parentesco en su nuevo lugar de residencia (sin tomar en cuenta al consorte que se encuentra en la misma situación) como un *waqcha* migrante” (2005: 379). Este dato muestra la vigencia del estatuto de *huajcho* en el imaginario de las comunidades andinas, y no solo en las que se han visto obligadas a migrar de sus lugares de origen, sino en aquellas que conservan y reproducen las representaciones sociales que alimentan los sustratos profundos de la memoria comunitaria.

En la puesta en texto de la categoría ontológica de *huajcho*, representada figurativamente a través de la copa de la malva, se lee la pervivencia de un imaginario social que se hace visible y resiste en el canto popular. Desocultada pero a la vez solapada tras la veladura metafórica, la representación social del *huajcho* emerge como parte de un discurso colectivo que insiste en recordar el sentimiento de orfandad, pobreza y desarraigo que puede padecer un individuo o un grupo social cuando entran en crisis sus sistemas de protección y sustento comunitarios. El temor a la desestructuración social retroalimenta la memoria oral y el sentimiento colectivo de comunidades que se sienten amenazadas –como sostiene Lienhard– por nuevos factores de desestabilización de la sociedad global, posmoderna y neocapitalista que se vienen agregando a los engranajes coloniales ya conocidos (1996: 364).

Para concluir

La música es un espacio de experimentación –nos dice Small– en donde se ponen en juego “las relaciones del mundo más ancho, como imaginamos que son y como imaginamos que deben ser”. Al igual que las otras artes, la música reproduce un estar de los sujetos en el mundo pero, al mismo tiempo –advierte Zumthor en su clásico estudio sobre poesía oral– ofrece las condiciones para cumplir una función esencial: crear “zonas-refugio”, espacios de desalienación que la cultura proporciona a los individuos para “desterrar, al menos ficticiamente, las pulsiones indeseables” (1991: 189). Si la música crea sistemas de relaciones y ofrece zonas-refugio, la poesía tradicional –que nace unida al canto– ofrece los argumentos que dan expresión lingüística a los imaginarios sociales y a sus representaciones. Ella interviene en la vida comunitaria aportando temas, motivos y símbolos probadamente tradicionales, aportando también géneros y estructuras poéticas fijas, como la copla, de extenso arraigo en las comunidades hispanohablantes.

En ese circuito de doble entrada en que la música y la poesía tradicional se funden, ubicamos a la copla de la malva. Incorporada al caudal de la música andina a través del copleo jujeño, el huayno peruano y la tonada ecuatoriana –géneros probadamente populares–, esta copla resulta funcional al sistema de representaciones sociales de unas comunidades autoidentificadas con el universo andino. En ella hemos visto perfilarse, oculto tras la hojarasca y flores de malva, al *huajcho* como sujeto y estatuto ontológico, “eso” que no se nombra porque su sola mención implica una amenaza para un orden social imaginado sobre un principio cósmico de relacionalidad.

Bibliografía

- Acuña, M. L. (Coord.). (1993). *Ritual de la Pachamama el 1º de agosto*. Jujuy: EDIUNJu.
- Aretz, I. (2003). *Música prehispánica de las altas cumbres andinas*. Buenos Aires: Lumen.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Chucuito: Impreso en la Compañía de Jesús. Consultado en: <https://www.wdl.org/es/item/13776/view/1/1/>
- Carballo, A. E. (2016). “Desarrollo humano, ética y cosmovisión andina”. En F. García-Quero, y J. Guardiola (Coords.), *El Buen Vivir como paradigma societal alternativo* (p. 22-27) .Dossier EsF, n° 23.
- Carrizo, J. A. ([1934] 1989). *Cancionero Popular de Jujuy*. Jujuy: EDIUNJu.
- Corominas, J. y Pascual, J. A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. III. Madrid: Gredos.
- Courtés, J. (1995). “Literatura oral, retórica y semiótica. De los “motivos” a los “topoi”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. 11/12, Universidad Nacional Autónoma de México, 37-63.
- Di Giacomo, J. P. (1987). “Teoría y método de análisis de las representaciones sociales”. En D. Páez Rovira (Ed.), *Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y representación social*. Madrid: Fundamentos.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Frenk Alatorre, M.; De Báez, Y.; Soler, M. A. *et al.* (1980). *Cancionero Folklórico de México. Coplas que no son de amor*. Tomo 3. México: El Colegio de México.
- Geffroy Komadina, C. (2005). “Relaciones de reciprocidad en el trabajo: una estrategia para los más pobres”. En S. A. Leguizamón (Comp.), *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y el Caribe: estructuras,*

- discursos y actores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/crop/Trabprod.pdf>
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Granda Paz, O. (2006). “Dualidad andina y carnaval: de la creación oral a lo artístico”. En L. M. Lepe y O. Granda. (Eds.), *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*. España: Tecnológico de Monterrey. Anthropos.
- Lienhard, M. (1996). “La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales”. En M. P. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana.
- Lienhard, M. (2006). “La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales”. *Acta poética*, 26(1-2). México, 485-513. Versión ampliada del trabajo anterior.
- Mejía, J. (2015). “Modernidad y conocimiento social. La emergencia de un discurso epistémico en América Latina”. *Cinta moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 54, Universidad de Chile, 290-301.
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, (25), Universidad de Lima, 27-64.
- Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Mora, M. (2002). “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. *Athenea Digital*, 2, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.). Madrid, España: Autor.
- Romero, R. R. (2012). “Hacia una antropología de la música”.

- ca: la etnomusicología en el Perú”. En C. I. Degregori, P. F. Sendón, P. Sandoval, *et. al.* *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II* (p. 289-329). Lima: IE.
- Sevilla Paños, R. y Valiente-Catter, T. (2004). “Introducción y resumen del simposio internacional”. *Pueblos indígenas y desarrollo en América Latina - Hacia la construcción de un futuro propio*. Recuperado de: http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/articulos/a_20080527_26.pdf
- Small, C. (1999). “El Musicar: un ritual en el espacio”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4 (1), Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Corpus Anexo

1º: *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*. (Inédito). Recopilación de María Eduarda Mirande y colaboradores.

Yo soy hijo de la malva
de la malva yo hei nacido
ni tengo padre ni madre
ni un pariente conocido.

Copla anónima registrada por
M. Eduarda Mirande en canto
colectivo de rondas (Carnaval de
Tilcara, 23 de enero de 2004).

Yo soy hija de las malvas
de las malvas soy nacida
yo no tengo padre ni madri
ni parientes conocidos.

Copla cantada por Beatriz Galián
(oriunda de Tumbaya, Jujuy, Argentina),
por Adriana Beatriz Galián (año 2002)

Yo soy hijo de la malva
dentro de la malva he nacido
yo no tengo padre ni madre
ni pariente conocido.

Copla cantada por Jacinta Alabar
de Julián (localidad de Lozano, Jujuy,

Argentina, registrada por María
Claudia Alarcón (año 2001)

Yo soy hijo de la malva
dentro la malva hei nacido
no tengo padre ni madre
ni un pariente conocido.

Copla anónima registrada por M.
Eduarda Mirande en ronda de
copleras durante el Encuentro de Comadres,
celebrado el jueves 19 de febrero del año
2004 en Humahuaca, Jujuy, Argentina.

2º: Carrizo, J. A. (1934). *Cancionero popular de Jujuy*.
Primera subserie:

1728
Yo soy hija de las malvas
Una hija tan desgraciada
Corrida por las montañas
Una hija tan desvenada.

1728-a
Yo soy hijo de las malvas
Un hijo tan desgraciado
Corrido por las montañas
Como el hijo del venado.

1728-b
A mí me parió mi madre
Un hijo tan desgraciado
Corrido por las montañas,
Como el hijo del venado.

Segunda subserie:

1735

Yo soy hijo de la malva,
De la malva soy nacido
No tengo padre ni madre
Ni pariente conocido.

1735-a

Yo soy hijo de las malvas,
Entre las malvas nací,
No tengo padre ni madre,
Ni quien se acuerde de mí.

1735-b

Entre toda la amigada,
Soy el más aborrecido,
No tengo padre ni madre,
Ni pariente conocido.

1735-c

Yo soy esa pobrecita
Vestida de cordoncillo
No tengo padre ni madre
Ni pariente conocido.

3º: Frenk Alatorre, M.; De Báez, Y.; Soler M. A., *et al.* (1980). *Cancionero Folklórico de México. Coplas que no son de amor*. Tomo 3. México: El Colegio de México.

7005

Yo soy hijo de la malva,
y de la malva nací,
no tengo padre ni madre,
ni quien se duela de mí.

7005 “Las mañanitas IV”,
Vázquez Santana 1925, p. 60.

7006

Soy nacido de la nada
y con la nada me crié,
no tengo padre ni madre,
ni quien en mí tenga fe.
[“El muchacho alegre”]

7006 “El muchacho alegre”, A; Chavinda
(Michoacán), Mendoza 1939, p. 463
(también Mendoza 1964, p. 289);

7007a

No tengo padre ni madre,
ni quien se duela de mí;
sólo la cama en que duermo
se compadeció de mí.
[“El muchacho alegre”]

7007a “El muchacho alegre”B; Melodías
213, p. 22;C: 1963, Cancionero charro 3,
p. 13. 0 Variantes. 4 ni quien se
duela de (por C) mí (síc) BC.

4º: Huaynos andinos contemporáneos cantados y tonada
ecuatoriana.

1. Huayno ancashino (Perú)

Fuente: tesis *Sintaxis del quechua en el can-
tar bilingüe huaracino*, de Olger Marciano
Melgarejo Rodríguez - Universidad Nacional
de Educación Enrique Guzmán y Valle Alma
Máter del Magisterio Nacional Escuela de
Posgrado¹

¹<http://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/2615/Ap%-C3%A9ndice%20B%20de%20la%20tesis-Melgarejo%20Rodriguez.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

“Mi casa en el aire”
(Anónimo)

Quisiera pero no puedo
formar mi casa en el aire,
para que nadie me diga:
fuera de aquí de mi casa.

Hijo de la malva soy,
De la malva he nacido,
no tengo padre ni madre
quien se compadezca de mí.

Quisiera pero no puedo
formar mi casa en el aire,
para vivir solito sin
molestar a nadie.

Fuga
¡Ay, ay, ay, quién será...
bis

Quién será la última chola
que se lucirá
en los brazos
de este cholo recuaino.

2. Huayno peruano tradicional, interpretado
por los “Bohemios del Cusco”, José Amilcar y
Washinton Sánchez. Álbum Huasi Masillay.
6 de diciembre de 2017²

“Hijo de la malva”

Yo no tengo padre ni madre
Yo no tengo padre ni madre

² https://www.youtube.com/watch?v=D_2r5waYE54

Yo soy hijo de la malva
de la malva soy nacido. (Variante: he nacido)

Amanezco y anochezco
Amanezco y anochezco
Dando vueltas como el viento
Dando gritos como el río.

Solo camino de casa en casa
Solo camino de casa en casa
Caras buenas caras malas
Así había sido el destino
Así había sido mi destino.

3. Huayno Apurímac
Conjunto folklórico “Expresión Grauina”
(integrado por las hermanas Luz, Eulalia y
Eva SimePumacayo, que difunden el folklore
apurimeño, grauino y mamareño)³

Luis Ayvar Alfaro (“la voz internacional del
quechua”)⁴

“El hijo de las malvas”

Hijo de la malva soy
De la malva nací yo
De la malva nací yo
No tengo padre ni madre
Quien se conduela por mí
Quien se conduela por mí.
Murallas quieren ponerme

³ <https://www.youtube.com/watch?v=8Ec9-PfKyZo>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Qlqgk43uZY0>

por separarme de ti
por separarme de ti.
Es imposible murallas
Quitarme, la vida sí
Quitarme la vida sí
Si algún día nos separan
Nunca te olvides de mí
Nunca te olvides de mí.

Recuerda este desdichado
que queda en soledad
esperando por tu amor.

Estribillo
Es imposible murallas
Quitarme la vida sí
Quitarme la vida sí
Recuerda este desdichado
que queda en soledad
Esperando por tu amor.

4. Tonada ecuatoriana interpretada por el conjunto Los Rayos del Sol de Cayambe (Esta tonada es el que más aparece en versiones cantadas. Otros intérpretes: Dúo de los Hermanos Toazo). Del álbum: Música Ecuatoriana Con los Rayos del Sol de Cayambe, Agosto 16, 2017⁵

Yo soy hijo de las malvas
Yo soy hijo de las malvas
De las malvas soy nacido
Sembrando la hierba buena
Para qué tuviste, madre,

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ZKFX1o0AzFI>

Para qué tuviste, madre,
Un hijo tan desdichado
Un hijo tan desdichado
Sembrando la hierba buena

Padres, hermanos murieron
Padres, hermanos murieron
Yo solito me he quedado
Sembrando la hierba buena

Yo soy hijo de las malvas
Yo soy hijo de las malvas
Que de las malvas soy nacido
Sembrando la hierba buena

Para qué tuviste, madre,
Para qué tuviste, madre,
Un hijo tan desdichado
Un hijo tan desdichado
Sembrando la hierba buena.

5. Huayno quechua analizado por Martin Lienhard. En: Lienhard, M. (1996). “La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales”, en M. P. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes*⁶

Orqokunapi ñoqa yacha

Orqokunapi ñoqa yachani
qasakunapa ñoqa yachani
maman chinkachiq taruka hina
taytan chikachiq vikuña hina.
Wakllay taytallay nispa niptiyqa

⁶ Santiago (canto de la marcación del ganado) de la sierra central del Perú, tomado de Sergio Quijada Jara (1957: 250). Trad. M. Lienhard.

Wakllay mamallay nispa niptiyqa
hayum rumitaq mamy tukusqa
hatun sachataq taytay tuusqa

Orqokunapi wayllay ichuchapas
qasakunapi wayllay ichuchapas
para chayaptin kurkuyachansi
lasta chayaptin kumuykachansi

Chaynam ñoqapas kumuykacahni
chaynam ñoqapas usuykachani
sutichallaytaruna rimaptin
sutichallayta runa parlaptin.

Entre cerros yo vivo
entre abras yo vivo
como una taruka que perdió a su madre
como una vicuña que perdió a su padre.

Cuando dije allá está mi padre
Cuando dije allá está mi madre
mi madre, una piedra grande había sido
mi padre, un árbol grande había sido

En los cerros el ichu lozano
en las abras el ichu lozano
cuando llega la lluvia se agacha
cuando llega la nieve se curva.

Así también yo me curvo
Así también yo me humillo
cuando la gente habla mi nombre
cuando la gente conversa mi nombre.

Discurso y representación en coplas jujeñas: Fronteras, testimonios y disputas políticas

Andrea Fernanda Chaile

*Pobrecita mi cajita
tan parecida a su dueña (bis)
Cuando le doy con el palo
Llora adentro y canta afuera (bis)*

Introducción

Los versos se escuchaban como ecos entrecortados en medio del bullicio, el jolgorio y la alegría de la gente, que se amontonaba de a poco bajo la amplia galería. En ese austero lugar, se realizaba el IX Festival del Ovino y la Copla (esperado por copleros y copleras de la región) en el paraje de Juirí, en el corazón de la quebrada de Humahuaca en Jujuy. A pesar de ser una tarde de verano el frío comenzó a sentirse al caer el sol, a 4000 metros de altura sobre el nivel del mar. Los copleros y copleras aguardaban su turno para subir a la tarima a un costado de la galería y en el escenario parecían olvidar por un instante sus penas, para fundirse con sus cajas y su voz, que se alzaban por encima de los espectadores, la pasividad de las cabras y las ovejas, el ladrido de los perros y la majestuosidad de aquellas montañas.

De ese viaje, allá por enero del 2017, nace este trabajo. En la provincia de Jujuy y en varias regiones del Noroeste argentino, el canto de las coplas acompañado por la caja

tiene una gran presencia dentro del conjunto de símbolos y prácticas culturales y sociales, que construyen y sostienen las identidades populares. Por las dinámicas de la oralidad, sus letras se reactualizan permanentemente, porque la cuarteta octosilábica funciona como un dispositivo oral donde la memoria se activa y recrea sus discursos en cada situación de canto concreto (Mirande, 2018: 31).

Las coplas permanecen vigentes en el campo cultural contemporáneo y constituyen una práctica muy antigua enraizada en la memoria y la tradición oral de las comunidades norteñas. Hallamos algunas de las causas de esta vigencia en la actualización y adaptación al contexto de producción, y en aspectos vinculados al pensamiento andino prehispánico y a los procesos de aculturación poshispánicos. Como consecuencia, surgen constantemente nuevos festivales y encuentros que promueven en diferentes facetas este tipo de canto popular. Es notable el crecimiento cualitativo y cuantitativo de los eventos que se realizan desde hace varias décadas. Tal es el caso del “Encuentro de Copleros de Purmamarca” que cada enero se lleva a cabo en este pueblo quebradeño desde el año 1984, y que en la actualidad congrega a cientos de copleros/as y turistas.

El auge y la exposición de este particular canto se manifiesta en los festivales populares hace quince años aproximadamente. El inicio de este proceso coincide en parte con la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad en categoría de paisaje cultural por la UNESCO en julio de 2003. Este hecho generó la implementación de diferentes políticas de turismo del sector estatal e inversiones del sector privado, que provocaron un gran impacto en la cotidianeidad de los quebradeños, entre estos los copleros y las copleras, principales actores y gestores de esta práctica. En los últimos años, surgieron nuevos festivales “periféricos” en poblados pequeños, que no concentran el turismo masivo; por ejemplo,

el Festival del Ovino y la Copla, en Jui¹, y el Festival del Churqui y del Cardón, en Hornaditas², ambas localidades cercanas a Humahuaca. Estos encuentros son comunales y están organizados por los municipios de las localidades más grandes, como Humahuaca o Tilcara. Están destinados a los habitantes de los pueblos y sus alrededores, e incluso cuentan con la participación de delegaciones de copleros oriundos de otras localidades y provincias. Las coplas cantadas son protagonistas en estos eventos junto a otras actividades de sostenimiento y producción económica de las comunidades; algunas vinculadas a la ganadería, como las señaladas³.

En paralelo al incremento de este suceso cultural en el ámbito turístico, creció también el interés académico por estudiar y sistematizar los diferentes aspectos de esta singular costumbre, cuyo texto fue legitimándose como consecuencia de determinados procesos de canonización⁴. Actualmente son investigadas diferentes hipótesis que fundamentan por qué el copleo se instaló con gran ímpetu en la memoria oral colectiva y en el campo cultural y social jujeñoandino. Según algunos estudios realizados, existe un vínculo entre la forma y la estructura de las coplas con rasgos profundos de la cosmovisión andina precolombina. Mirande advierte en su trabajo sobre el copleo femenino en Jujuy, las concomitancias entre los lenguajes binarios internos de la copla y las formas duales de la cosmovisión

¹ Jui¹ es un pequeño valle poblado sito a 25 km al norte de Humahuaca.

² La comunidad de Hornaditas se encuentra a 17 km al norte de Humahuaca.

³ Acción de señalar el ganado, especialmente ovino, mediante un corte en la oreja del animal.

⁴ Zapana señala que “desde lo epistémico metatextual, los discursos de la interculturalidad y los relacionados con la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad propician diversas investigaciones que reconsideran el estatus del arte coplero” (2015: 113).

andina, y en esas circunstancias encuentra razones para fundamentar las causas profundas por las cuales la copla se constituyó “en texto y en dispositivo discursivo de la memoria cultural de los Andes”, y se difundió y difunde en varias regiones de Jujuy (Mirande, 2018: 116-117)⁵. Desde nuestro lugar, interpretamos que además de estos motivos, la vigencia del copleo se debe también a las funciones sociales de la tradición oral, sistematizadas por autores como Luz María Lepe y Jorge Gómez Rendón. Nuestro planteamiento confluye con sus aportes para afirmar que la tradición oral, juzgada como representación social, opera con ciertos propósitos:

- Es marcador de fronteras y diferencias.
- Es testimonio y denuncia.
- Explicita una contienda discursiva de altercados y disputas sociopolíticas.
- Funciona como dispositivo oral que instala nuevas representaciones y jerarquías de valores.

El *modus operandi* de las coplas es una dimensión atractiva para estudiar desde la perspectiva lingüística y literaria. A su vez se ofrece como panorama interesante

⁵ Mirande se pregunta: “¿Qué vinculaciones podemos establecer entre la disposición binaria de la copla y los principios rectores de la cosmovisión andina, cuyos resabios son observables hoy en numerosas prácticas sociales tanto rituales como consuetudinarias?”. Y responde: “Reciprocidad, complementariedad, correspondencia dan forma a una visión de mundo de naturaleza predominantemente binaria y dialógica, es decir una organización que para ser tal, necesita de dos polos en relación, de la misma forma en que la copla, como fórmula rítmica y dispositivo semántico, se despliega en la relación de solidaridad y complementariedad rítmica, sintáctica y conceptual de dos términos. Estas concomitancias nos permiten sostener, como una de nuestras hipótesis de trabajo que hombres y mujeres andinos hallaron (y hallan) en la dinámica estructural y semántica de la copla, es decir en sus lenguajes constitutivos, una productividad que acomodaron (y acomodan aún) naturalmente a sus formas binarias relacionales de representación del mundo” (2018: 116-117).

para un abordaje social, etnográfico, etc.⁶. Con este horizonte nos proponemos en el presente artículo realizar un análisis sociodiscursivo de cinco coplas seleccionadas de un corpus textual recopilado en el “Festival del Ovino y la Copla” (Juiiri, 7 de enero) y en el Festival del Churqui y del Cardón (Hornaditas, 21 de enero), en 2017.

Uno de nuestros objetivos es observar las representaciones sociales que emergen en el discurso coplero. En este trabajo examinaremos las coplas estableciendo relaciones con su contexto de producción, en favor de constatar la vinculación existente entre su enunciado, la cotidianeidad y las representaciones de la comunidad lingüística que las elabora. Sobre la base de que estos textos orales son parte del discurso social total (y por ello expresan determinadas representaciones hegemónicas) buscaremos mostrar que no tienen un carácter homogéneo estable, sino un espectro discursivo dinámico y fluctuante. El mismo se dirime en la circulación y en las contradicciones de imaginarios y figuras, detrás de las cuales subyacen ideologías no dominantes y contrahegemónicas. Estos motivos ingresan en las coplas y pugnan por visibilizarse en el ámbito sociopolítico y cultural. En este sentido, es funcional la perspectiva de Marc Angenot, quien concibe a las ideologías “como producciones sectoriales de un conjunto sincrónico, lleno de enfrentamientos, de movimiento y refacciones subrepticias que podemos llamar el discurso social total” (2010: 62).

La copla es un género que articulado a la vida social cotidiana y comunitaria, es permeable a los discursos políticos, religiosos, éticos, económicos que circulan en el medio. Es parte de una tradición oral vigente que denota

⁶ “Todo ello supone que el estudioso que busca en los cancioneros populares las formas del estilo oral ha de realizar, un trabajo arqueológico pues esas formas se encuentran en los estratos más profundos de un texto cuya superficie es un espacio habitado por diferentes estilos, un espacio de intercambio y con frecuencia de pugna” (Dorra, 1997: 61).

una complejidad particular en tiempos de consumo cultural masivo. Consideramos que desde este enfoque socio-discursivo es posible realizar un análisis holístico que nos permita dimensionar la riqueza cultural de esta práctica, valorando la importancia de su preservación y su difusión como fundamento del patrimonio inmaterial de Jujuy y el noroeste argentino.

“Buenos días, buenas tardes, señores cómo les va”

En enero de 2017 participamos de dos festivales en pequeñas poblaciones en las cercanías de Humahuaca. Enero es un mes festivo para las comunidades de la provincia jujeña y presenta una agenda numerosa y diversa de eventos copleros, en los cuales se realizan “ablandes”, es decir, preparación para el carnaval, festividad que conlleva significados pre y pos colombinos. En los dos encuentros se llevaron a cabo ruedas copleras⁷ abiertas a los participantes durante el desarrollo de los festivales; y soliloquios, dúos y contrapuntos⁸ en el escenario principal con audio. De estos eventos recopilamos una importante cantidad de coplas. En los meses posteriores, realizamos su transcripción e iniciamos la etapa de clasificación y organización del corpus.

⁷ “En verano, la práctica más común es el canto colectivo en coros, ruedas o rondas, donde un cantor –coplero o coplera– ubicado en el centro entona los dos primeros versos que son repetidos por el coro, para luego cantar los dos versos faltantes que nuevamente serán coreados. Los participantes de la ronda giran en forma lenta de izquierda a derecha marcando el ritmo suavemente con los pies. Las otras modalidades son el canto a solo, en dúo o contrapunto” (Mirande, 2018: 122).

⁸ Son modalidades del canto coplero. El soliloquio es el canto solista del coplero, y el contrapunto, en general, se lleva a cabo por un hombre y una mujer que “midan” su capacidad de improvisación en el copleo. Tiene un carácter lúdico y picaresco.

La categorización de las coplas puede realizarse de acuerdo a diferentes parámetros. Para ordenar nuestro corpus utilizamos como orientación el índice temático de coplas propuesto en el *Nuevo Cancionero de Coplas de Jujuy*, texto inédito elaborado por un equipo de investigadores de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJU, dirigido por Mirande durante 1999 y 2008, que se halla en proceso de ampliación y ordenamiento.

Los tópicos que conforman nuestro corpus surgieron en el proceso de lectura, análisis y estudio. El contenido de las letras copleras alude a las experiencias más próximas y cotidianas de sujetos pertenecientes a una comunidad lingüística. En este sentido las coplas responden a un rasgo primordial de lo que Raúl Dorra denomina poesía popular. Coincidimos con este autor en que la experiencia de la comunicación oral es el sustento de la memoria colectiva, y una poesía que se elabora a partir de esta práctica trae a colación las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, los imaginarios sociales, la constitución de las ideologías y las cosmovisiones, etc. (1997: 43). En su ejercicio los copleros/as reivindican un entramado de referencias colectivas que los define.

Para nuestro abordaje sociodiscursivo, recortamos el corpus seleccionando cinco coplas. Como metodología de estudio específico de las representaciones sociales, intentamos poner en práctica la técnica de análisis interpretativo de contenido, considerando el modelo propuesto por Perera Pérez (2003), para quien:

...al hacer uso de análisis de contenido se debe trascender el nivel categorial con función descriptiva y construir el escenario para inferir las relaciones y organización de la estructura representacional, concibiéndola como estructura y proceso (p. 3).

El estudio de las representaciones sociales dio origen al desarrollo de numerosas teorías. Moscovici, Jodelet, entre otros autores, elaboraron nociones que son útiles para identificar las que circulan, ingresan y se instalan en el discurso de las coplas y en el discurso social total⁹. Para Denise Jodelet, las representaciones son “imágenes condensadas de un conjunto de significados, sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede”. Moscovici, por su parte, señala que se trata de “un conjunto de conceptos, enunciados y explicaciones, originados en la vida diaria” (Citados por Perera Pérez, 2003: 10).

Por otro lado es muy interesante el aporte y la investigación de Luz María Lepe, quien plantea que la tradición oral puede ser entendida como una forma de representación social, y que a su vez, es partícipe de mecanismos de anclaje de nuevas representaciones (2006: 32).

“Como yo soy pobrecita, me siento en cualquier rincón”

La copla es un texto oral, partícipe de una tradición compleja y de un conjunto de prácticas y costumbres que las comunidades andinas resguardan. En su brevedad, reproduce, refuerza y construye diversas representaciones compartidas por los miembros de dichas comunidades; cumple a su vez, con funciones propias de las representaciones sociales y de la tradición oral.

La estructura de la copla está establecida por cuatro versos octosilábicos unidos en el nivel fónico, sintáctico y semántico formando pares binarios. Esta estructuración, sumada a otros rasgos de estilo, es la que señala Sánchez

⁹ Perera Pérez recopila y analiza distintos conceptos de representaciones sociales según diversos autores. Para más información remitimos al trabajo citado.

Romeralo (1969) y rescata Dorra, como característica reconocible de la poesía y el canto popular (1997: 46)¹⁰. Dorra aclara que la cuarteta octosilábica está compuesta de dos frases que se enlazan por una rima en los versos pares. En general, el primer dúo de versos es la parte tensiva y el segundo la distensiva (1997: 71). Este sistema se fija sobre oposiciones y paralelismos sonoros, que suelen duplicarse en el plano semántico y sintáctico.

Como todo texto artístico, la copla trabaja sobre dos lenguajes: el literal y el figurativo o simbólico. Con respecto al género, si bien estamos frente a enunciados de carácter lírico, en la introducción a este trabajo señalamos que estos recurren al registro de sucesos actuales sensibles para la sociedad. Por esta razón, aparece en estas cuartetos una vertiente de “carácter narrativo”, que busca relatar y dar “testimonio” de estos hechos. Además, como advierte Mirande (2018), las coplas poseen un conjunto de “códigos formulaicos de recitación que funcionan de manera equivalente a las reglas imperativas de apertura del relato propias de las literaturas orales” (p. 164). Por esta y otras razones, sostenemos que la copla no se encasilla en un solo género discursivo-literario, sino que deambula híbridamente en diversas superficies, valiéndose de recursos y elementos típicos de varios géneros¹¹.

La copla es una invitación a presenciar una *performance*, una actuación donde los cantores y cantoras toman

¹⁰ “¿Hay un estilo oral definible y reconocible en los textos? En mi opinión, ante una pregunta semejante, habría que responder afirmativamente (...) Creo que de todas las observaciones que ha hecho Sánchez Romeralo, la más importante es la de orden estructural. Según él, el villancico -y esto puede ser extendido a toda la comunicación oral versificada- tiene una estructura binaria que organiza la canción en sus niveles fónicos, sintácticos y semánticos” (Dorra 1997: 46).

¹¹ “La realización discursiva del canto se mueve en varias direcciones y transita por diferentes campos: se inicia enmarcada en protocolos teatrales, atraviesa los estadios narrativo y lírico, y alcanza en la mayoría de los casos contornos rituales” (Mirande, 2018: 163).

la palabra para hablar de sí y de sus circunstancias, como en el caso de la copla que analizaremos a continuación:

Quisiera ser el gobierno
pa' sentarme en el sillón,
como yo soy pobrecita
me siento en cualquier rincón.

Como podemos observar, esta cuarteta responde a la estructura bipartita nombrada, que articula semántica y rítmicamente los dos primeros versos con los dos últimos. El contenido se ordena según los siguientes opuestos, que están al final de cada frase: *gobierno – pobrecita / sillón – rincón*.

Una de las funciones de las representaciones sociales que Perea Pérez identifica es la icónica-simbólica. Esta “permite hacer presente un fenómeno, objeto o hecho de la realidad social a través de las imágenes o símbolos que la sustituyen. De este modo ellas actúan como una práctica teatral, recreándonos la realidad de modo simbólico” (2003: 19). Consideramos que dicha función se manifiesta en la copla citada en la palabra “sillón”, que no refiere solo a un asiento común, sino a la representación simbólica que se le otorga al mismo como objeto de poder y de gobierno, asociado también a la riqueza: el “sillón de Rivadavia”¹². No es *un* sillón, sino *el* sillón. El uso del artículo en lugar del pronombre indefinido refuerza la idea del sentido particular y único del sustantivo al que acompaña. Este constituye un símbolo profundamente vinculado con la historia de nuestro país. Pertenece a un imaginario social

¹² En el imaginario de los argentinos circula el mito de que el reconocido sillón presidencial de Casa Rosada es el que utilizó Bernardino Rivadavia, primer presidente constitucional argentino entre el 8 de febrero de 1826 y el 27 de junio de 1827. En realidad, el que se encuentra actualmente en el despacho de la presidencia de la Nación no fue el que usó Rivadavia durante su mandato.

construido a partir de cierto “mito” que comparte nuestra comunidad lingüística.

Esta representación se sostiene en la estructura bipartita y oposicional semántica, ya que “sillón” se asocia en un mismo campo semántico con “gobierno”, mediante una ajustada síntesis y una sinécdoque, frente al binomio “rincón/pobrecita”. Otra relación posible, en virtud de esta línea de reflexión de contrarios, es la dicotomía entre centro y periferia: el sillón simboliza el centro, es la parte de una totalidad mayor mientras que el rincón indica lo periférico, lo marginal.

Lepe señala que la tradición oral cumple diferentes finalidades condicionadas por la globalización. Es parte de la memoria colectiva, es un rasgo de identidad, un marcador simbólico de fronteras, y desarrolla estrategias de negociación y diferencia “en los aspectos económicos, religiosos y políticos de un grupo social” (2006: 31). En algunos casos se establecen fronteras étnicas, en otros, fronteras y distinciones de clase, como logramos visualizar en esta copla. El gobierno prefigura a la clase dominante, al poder, mientras el yo lírico se autorrepresenta como “pobrecita”; es decir, como un individuo perteneciente a la clase pobre, marginada, dominada y explotada. Estas simbolizaciones proponen un complejo proceso de construcción discursivo de poder y de identidad, que Lepe explica citando a Pajuelo Tévez (2003):

(...) las simbolizaciones de identidades y alteridades, entrecruzamientos de estructuras históricas y acciones cotidianas, luchas por significaciones y poder, contextualizan la formación de las identidades como procesos de encuentro entre tendencias históricas y prácticas cotidianas, donde las representaciones articulan y delimitan simbólicamente la construcción de las semejanzas y diferencias étnicas. Al actuar

como marcadores simbólicos de las fronteras étnicas, las representaciones condensan y expresan discursivamente el complejo proceso de construcción, lucha y apropiación de contenidos y límites étnicos (Pajuelo Tévez, citado por Lepe, 2006: 35).

Este proceso de formación de identidades que conceptualiza Pajuelo Tévez en relación a las fronteras étnicas, se puede expresar también en las fronteras económicas, que regulan y determinan las relaciones de dominio y subordinación entre grupos sociales. Esto se cumple en la copla analizada en la cual se visibilizan los lugares de poder y de carencia de este, de riqueza y pobreza, etc.

Retomando las figuraciones, imágenes y símbolos que forman parte de un conjunto de significaciones nacionales y patrióticas, proponemos otra copla cuyo contenido también se encuentra atravesado por representaciones de la “patria” como entidad política.

La caja y la bandera
son símbolos de hermandad;
nuestra bandera es la paz,
nuestra caja es la unidad.

En este texto también parece asomar una red de significados vinculados a elementos y valores nacionales y patrios, pero de una forma más literal y menos metafórica en comparación a la copla anterior. En el primer verso se nombra la caja y la bandera. *A priori* interpretamos que ambos objetos están colocados a un mismo nivel de identificación simbólica y de importancia en el conjunto de referencias identitarias del yo lírico. Sin embargo, primero se menciona la caja y luego la bandera. Podría haberse expresado el orden alterado, ya que no modificaría en principio la métrica y la rima. Entonces podemos arriesgar la

hipótesis de que para la subjetividad del cantor/a, la caja representa un valor aún más importante que la bandera. Este detalle reafirma el lugar y la importancia identitaria de este instrumento de percusión y de la práctica delopleo en el conjunto de objetos y costumbres. En esta copla la caja hermana simbólicamente a los copleros tanto o más que la bandera. En el pronombre “nuestra” se refuerza la idea del colectivo de copleros y el sentido de pertenencia. Este objeto sonoro adopta un valor que va más allá de lo material. Es un símbolo de identidad de un determinado grupo social figurado a través del canto coplero. De este modo, aparece un imaginario en torno a la caja que se instala con fuerza en el conjunto de códigos y conceptos compartidos por esta comunidad. Se produce el “anclaje” de una nueva representación. Función inherente a la tradición oral, que opera clasificando el nuevo concepto “y le da un sentido que facilita la circulación (...) y propicia su práctica cotidiana” (Lepe 2006: 33).

La bandera reaparece en el tercer verso, y luego se cierra la cuarteta octosilábica nombrando nuevamente a la caja vinculándola con el valor de “unidad”. Parece reafirmarse la idea que ubica a esta en un escalafón más arriba que la bandera, en el sentimiento de pertenencia y de identidad. La bandera es expresión de paz, pero la caja simboliza la unidad cultural del colectivo de los copleros/as.

En estos versos no hay una lógica opositiva, como en la copla anterior, sino un sentido de semejanza, puesto que la caja y el símbolo patrio aparecen unidas a valores que conforman el campo semántico de lo nacional y lo patriótico fundado sobre “paz” y “unidad”. Estas palabras son utilizadas en distintos ámbitos (sobre todo educativos y políticos) como recursos para reafirmar y fortalecer el sentimiento nacionalista, y apelar a la sensibilidad de un electorado, en el caso de discursos políticos.

Es interesante observar y considerar cómo el texto poético oral de la copla filtra este tipo de discursos que

proviene de esferas institucionales, realizando un mecanismo de adecuación y contextualización con la incorporación y anclaje de un instrumento como la caja. En el breve texto de la copla se expresan las contradicciones y las tensiones entre los discursos hegemónicos y aquellos que ofrecen resistencia o divergencia a tal hegemonía. El discurso nacional y patriótico se reelabora y resignifica a un nuevo elemento subalterno, la caja, y establece una nueva jerarquización de valores, quizás más representativa y sentida para los copleros/as. En este texto se visualiza una de las propiedades de las ideologías, señaladas por Angebot (2010): los movimientos y las refacciones internas y ocultas que conforman “el discurso social total” (p. 62).

“Mi madre es la Pachamama”

Por medio de convenciones y acuerdos, un grupo social determinado construye y desarrolla diacrónicamente su cultura. En ese proceso inacabado, se realizan diversas prácticas que luego son legitimadas desde las instituciones y otros espacios de concentración de poder. En aquel gran campo cultural, la religión es uno de los universos simbólicos más eficaces en la construcción de las subjetividades individuales y colectivas.

Las religiones implican un conjunto de actividades asociadas a una serie de creencias, en mayor parte vinculadas a ideas trascendentales y metafísicas. Existe una gran cantidad y diversidad de expresiones religiosas, diferenciadas por sus basamentos filosóficos, por sus doctrinas y por la búsqueda de una espiritualidad determinada. Los principios de la religiosidad o cosmovisión andina se sustentan en una relación intrínseca entre el hombre y su entorno natural. Es un universo simbólico que los pueblos originarios heredaron de sus ancestros, y que por siglos resistió (no sin transformarse) los embates de las identida-

des eurocéntricas que pretendieron anularla. Esta cultura se fue asimilando y dio lugar a un proceso de aculturación y sincretismo. Logró sostenerse a través del tiempo con diversas estrategias: se contrapuso en algunos momentos históricos al pensamiento y a las prácticas judeocristianas y, en otros, se mimetizó y se camufló tras sus formas y rituales para sobrevivir. Este proceso dio lugar a una religiosidad popular latinoamericana, presente en la forma de pensar el mundo.

En lo que respecta a la tradición oral, la misma engloba a la religión y a los rituales que practican las comunidades pues tal como sostiene Lepe (2006): “La tradición oral abarcaría, por ejemplo: el habla cotidiana, la historia oral compartida por la comunidad y las festividades, la visión cosmogónica de los pueblos expresada en sus mitos y rituales. En este sentido la tradición oral puede considerarse tan amplia como la representación social” (p. 32-33). Por esa razón, los actores y las actrices de la copla enuncian parte de este universo simbólico religioso cuando cantan:

Mi madre es la Pachamama,
mi padre el viento norte,
mis hermanas las estrellas
también las aves del monte.

Esta copla se ubica dentro del tópico de las denominadas coplas de presentación. Con esta clase de cuartetas, el coplero o la coplera inician generalmente su serie, dándose a conocer ante los espectadores. En el comienzo de una *performance* determinada, el actor utiliza fórmulas de saludo a los oyentes, y también coplas autorreferenciales en las cuales se describe y define utilizando el recurso de la analogía. Recurso que, según Dorra, es muy recurrente en la lírica popular. Más adelante retomaremos este punto.

En estos versos puede apreciarse claramente la auto-definición del sujeto desde sus vínculos familiares (madre,

padre, hermanas). Así mismo esta filiación se asocia con elementos de la naturaleza (aire, tierra). Cabe señalar que estos fueron dotados por los pueblos indígenas de un carácter sagrado y trascendental, como es el caso de la Pachamama, la Madre Tierra, considerada y celebrada como una divinidad telúrica. Este sentido sobrevive y subyace en el pensamiento andino en la forma de apropiación del mundo de los integrantes de estas comunidades.

Por otra parte, diferentes estudios coinciden en afirmar que la cosmovisión de los pueblos originarios se caracteriza por sostenerse en una lógica binaria y dual¹³, que establece un principio de complementariedad o reciprocidad entre dos partes; aspecto que encuentra en la estructura bipartita de la copla, una coincidencia.

Raúl Dorra explica que en el nivel semántico de las poesías y cantos populares, el binarismo se expresa por medio de la figura retórica de la comparación. En el caso de esta copla, aparece la metáfora y la personificación de elementos de la naturaleza. Subyace en estos versos la inteligencia de estas comunidades orales “según la cual cada elemento se reitera, o es reiterado por otro que, al repetirlo, ilumina un aspecto esencial del primero mos-

¹³ Citamos algunas fuentes: “La visión del mundo resultante es dualística, y en ella se funda la tradición mítica de génesis con la que se explica el origen de los seres y las cosas desde la pareja. A partir de esta concepción fundante, los andinos formaron oposiciones, como las de hombre-mujer, Sol-Luna, sierra-mar, ladera-llanura, blanco-negro, vida-muerte, luz-oscuridad, frío-calor, comestible-no comestible, etc.” (Mirande, 2018: 115).

“El universo andino fue concebido por sus habitantes como un conjunto de estratos ordenados verticalmente uno encima del otro, formando una macro adaptación, un sistema de relaciones netamente andinas (...)” (Murra, 1975: 204).

“(...) lo oral está vinculado al mensaje que quiere transmitirse pero también a una estructura de pensamiento binaria que proviene de la experiencia corporal, del ritmo de la respiración que finalmente modula la voz y las palabras (...)” (Lepe, 2006: 34).

trándonos su naturaleza más profunda” (Dorra, 1997: 57). Es muy interesante este punto, que desde una perspectiva semiótica nos ofrece reflexionar acerca de las formas de conocer, nombrar y significar el mundo para estas culturas de gran impronta oral. En palabras de Dorra (1997), “para esta inteligencia lo real se ordena en una sucesión de emanaciones y reflejos que van del extremo espiritual al extremo material y donde la naturaleza es espejo de la sociedad humana” (p. 57).

Considerando estos aportes, volvemos a nuestro texto donde puede visualizarse el principio dualístico en la frase tensiva de la copla que nombra la pareja simbólica de la Pachamama y el viento norte, y el vínculo emocional con la naturaleza en la frase distensiva, expresado en las estrellas y las aves del monte.

Mi madre es la Pachamama
mi padre el viento norte (...)

Hay que tener presente que el culto a la Pachamama representa en Jujuy una práctica andina muy importante en su sistema de creencias. La Pachamama es la Madre Tierra, la dadora de vida y de recursos sustentables, a la que siempre se debe estar agradecido/a. Por otro lado, el viento norte no tiene un carácter sagrado para la cultura andina, pero es una característica geonatural típica de la región, que suele asomar con más presencia durante el mes de agosto, mes dedicado al culto de la Pachamama.

Como planteamos, se observa en los dos últimos versos la intensidad del vínculo que experimentan estos sujetos con la naturaleza. El yo lírico se siente hermanado con las aves del monte, porque ellas cantan, como lo hacen los copleros/as. Se recurre a la comparación para aproximar dos elementos y relacionarlos filialmente (Dorra, 1997: 57).

En virtud del binarismo y la dualidad, podemos establecer, por un lado, a la Pachamama que representa a la

tierra, y por otro, al viento norte, las estrellas y las aves del monte, que son elementos asociados al cielo. El yo lírico se funde con ambos: es hijo/a de la Pachamama, y por esto tiene un carácter terrenal, pero su canto lo hermana con el cielo y con las aves del monte, constituyéndose libre y trascendental.

La copla, como poesía oral que canta las experiencias primarias del mundo, expresa esta relación simbiótica de los copleros/as (muchos de los cuales son campesinos) con la tierra y la naturaleza. Es así como la cosmovisión andina, indígena y campesina, se encuentra latente en estos versos y en las representaciones sociales que se construyen en torno a los elementos nombrados, que dejan de ser puramente referenciales para adquirir un valor simbólico y sagrado.

La hoja de coca: entre la tradición y el estigma

En la introducción a este trabajo señalamos que las coplas jujeñas y del noroeste argentino tratan un amplio espectro de temas y tópicos. Existen coplas costumbristas, de trabajo, de amor y desamor, de nostalgias y añoranzas del pago. No obstante, las coplas tienen la cualidad de registrar hechos más específicos y actuales, que pueden ser de índole sociopolítica. Justamente por la recreación y actualización permanente que la oralidad permite, la copla registra en sus versos sucesos que fueron significativos para la comunidad. Como sostiene Lepe, la tradición oral sigue las leyes del desplazamiento de la lengua, es decir, es una palabra vinculada a la experiencia presente, modificada por el contexto y el interlocutor.

Si consideramos que la copla tiene una vertiente narrativa al registrar hechos concretos y de alguna manera relatarlos, nos preguntamos si la misma puede pensarse

como un testimonio, en el sentido propuesto por Jorge Gómez Rendón (2006: 97). Para este autor, el testimonio es una práctica des-subalternizante que da voz al silencio de los otros. Presenta una serie de rasgos característicos, algunos de los cuales según nuestra hipótesis, se observan en ciertas coplas, más allá del género literario –lírico y subjetivo– al que principalmente pertenecen. Estos rasgos son los siguientes: a) una identificación entre narrador y protagonista, b) una vivencia significativa, c) una condición subalterna caracterizada por la explotación y d) una urgencia de comunicarla o denunciarla. A continuación, citamos una cuarteta que desde la perspectiva testimonial, podemos analizar de acuerdo a estos principios:

Si es que me tomo vinito
me lleva la policía;
si es que me pongo a coquear,
también la gendarmería.

Podemos inferir en estos versos cómo el sujeto hace referencia a la polémica del consumo legal de la hoja de coca (debate que se instaló en el año 2016 en los medios nacionales), y da testimonio de este hecho con las leyes y los recursos propios del género lírico oral. Hay por un lado, una identificación entre el protagonista del suceso con el yo lírico, y por otro, una vivencia sensible.

Esta copla también se ordena –como las anteriores– sobre un andamiaje fónico y semántico binario (*vinito – coca / policía – gendarmería*) y reproduce la cosmovisión andina ya que la hoja de coca tiene un carácter sagrado para los pueblos y comunidades indígenas. Su consumo es una práctica y una tradición milenaria que en la actualidad es funcional en muchos aspectos para los sujetos que hacen uso de ella, y constituye un hábito social plenamente aceptado.

Por esta razón, la comunidad jujeña-norteña sintió en general una afrenta cuando se instaló en los medios nacionales la polémica por el consumo de la hoja de coca. A su vez, este debate reforzó la estigmatización social que ya cernía sobre dicho consumo. En los dos últimos versos, el “yo lírico” quiso “dar conocimiento” de la “veda” social que rodea a la hoja de coca, nombrando a la gendarmería como fuerza que representa socialmente el “orden” y lo represivo.

En esta copla y en las anteriores, emergen rasgos identitarios, y circulan tensiones sociales, función que Lepe le atribuye a los relatos orales. La copla, al ser parte del discurso social total, conforma un campo de diálogo conflictivo, un territorio de negociación y altercado. En este último ejemplo, el yo lírico expresa con sutileza el accionar de las fuerzas represivas del Estado, dando testimonio de una situación con un sesgo humorístico, sin dejar de establecer su posicionamiento a la prohibición del consumo de coca. Por lo tanto, el sujeto se encuentra en un lugar subalterno frente a la policía y a la gendarmería, y manifiesta cierta urgencia por comunicar y denunciar esta prohibición.

La tradición oral frente a la mercantilización de la cultura

En el artículo de Lepe en el cual nos respaldamos, la autora expone que la tradición oral es una representación social y también opera como un mecanismo para incorporar nuevas representaciones a la comunidad (2006: 32). Establece que la tradición oral tiene diferentes aspectos, como eje de la memoria colectiva, como rasgo de identidad social, etc. Hemos tomado algunos de estos conceptos para nuestro análisis. En la siguiente copla, se evidencian ciertas disputas sociopolíticas en torno a la mercantilización de la cultura, que pueden ser ejemplo de como la tradición

oral establece fronteras simbólicas, dirime un altercado y promulga sutilmente un posicionamiento político.

Las coplas no se lo venden,
no se lo graba tampoco;
las coplas son de las coyas
que nacen del corazón.

Esta copla se ubica, por su tópic, dentro de la serie de denuncia, protesta y crítica social. Al comienzo del artículo, afirmábamos que la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio Cultural de la Humanidad provocó cambios que impactaron directamente en la vida cotidiana de los habitantes de esta región, quienes vivenciaron el proceso como una fractura, un antes y un después, marcado por el auge del turismo masivo en los años posteriores. Diversas compañías hoteleras, gastronómicas y comerciales invirtieron en el nuevo sitio turístico; frente a los cuales, los microemprendimientos familiares y locales no pudieron ni pueden aspirar a competir.

Con el efecto político, económico y social que implicó la designación patrimonial de la Quebrada de Humahuaca con su consecuente explosión turística, una gran parte de la cultura popular y la tradición oral sufrió transformaciones, convirtiéndose en objeto mercantil e ingresando peligrosamente al ámbito de la “cultura de masas”. Esta transformación alcanzó a la copla que comenzó a pensarse como un producto de consumo comercial. Acerca de estos fenómenos, Raúl Dorra plantea que la cultura de masas es la negación de la cultura popular, porque implica una despersonalización de la misma, un distanciamiento, una fugacidad y una finalidad de consumo; mientras que la cultura popular es la cultura de la persona, del diálogo, de la conservación (1997: 61).

Los intereses comerciales y económicos de las grandes empresas suelen ir a contramano de los deseos y las ex-

pectativas de los pueblos por resguardar sus tradiciones y costumbres. Surge de este modo un fuerte antagonismo, condicionado por factores e intereses económicos subordinados a las leyes del mercado y del capital, que tienden a masificar el consumo de todo tipo de bienes. Para Michèle Ballez (2006), “la globalización actual provoca un enriquecimiento del productor y un empobrecimiento del producto” (p. 11). La autora sostiene que “en el mundo del siglo XXI, la cultura tiende a ser un comercio. El productor más potente oferta su propia cultura, la impone a los demás y vende la cultura más rentable, la que tendrá más audiencia” (2006: 11).

Es interesante constatar cómo estas problemáticas ingresan al discurso coplero. En la cuarteta que nos ocupa, se manifiestan ideas en pos de defender la tradición: “*Las coplas no se lo venden*”. El sujeto que canta en estos versos afirma que su arte no es un producto de consumo capitalista. Proclama su postura frente “a la grabación” de las coplas: “*no se lo graba tampoco*”, dejando en claro su posicionamiento frente a esta realidad y reafirmando la concepción de la copla como bien cultural popular, oral, patrimonio de las y los coyas. Esta afirmación se refuerza destacando el aspecto emotivo del canto:

las coplas son de las coyas,
que nacen del corazón.

Considerando las funciones de los textos orales, esta copla se expresa de manera contestataria en un campo simbólico de fronteras ideológicas, manifestándose como un altercado, una divergencia. Es importante tener en cuenta que la construcción de diferentes representaciones sociales motoriza y activa los cambios que ocurren en las comunidades, aportando sentidos y nuevos significados. En el discurso social total a través de las representaciones sociales se resuelven y se negocian, no siempre de mane-

ra equitativa, las relaciones sociales de una comunidad y fuera de ella (Lepe y Granda, 2006: 8).

Retomando la dimensión testimonial de la copla, observamos que estos versos funcionan como una denuncia, desde un lugar subalterno y contrahegemónico, que interpela a un receptor incitándolo a tomar posición frente a una realidad. Gómez Rendón (2006) sostiene que:

En cuanto palabra hablada, el testimonio es un acto comunicativo entre dos interlocutores, donde el emisor (testimoniante) reclama la atención del receptor (investigador, lector) de manera lo suficientemente ostensible para provocar en él una reacción. (...) El testimonio se consuma como praxis social cuando nos obliga a tomar partido frente a la realidad que representa (p. 100).

En el caso de la copla analizada, los interlocutores son los espectadores del festival. El mensaje es para ellos, pero también para los actores políticos que promueven el uso comercial de la copla.

Por otro lado, el incremento del interés académico por el estudio del cancionero de coplas ha provocado que antropólogos, sociólogos, oralistas, entre otros, realicen trabajos de recopilación, con el objetivo de investigar y preservar la tradición oral. Sin embargo, esta finalidad no siempre es comprendida desde el lado de los copleros/as que confunden los intereses académicos de preservación cultural con intereses económicos y comerciales. De allí la categórica advertencia de que a las coplas “no se lo graba tampoco”.

Muchos lugareños sostienen que se deben “conservar” las raíces y la tradición frente al uso turístico y comercial de bienes culturales intangibles que lleva adelante el Estado y el sector empresarial privado. Más allá de esta

idea, lo cierto es que la globalización y el impacto económico que produjo el turismo en la región fue determinante para los pobladores de la Quebrada de Humahuaca y zonas aledañas. Por esto, no es casual que fuera llevado a discusión en el entramado discursivo del cancionero tradicional oral, convertido en un vehículo dinámico que intenta quizás resolver, pero fundamentalmente expresar algunas contradicciones y disputas sociopolíticas emergentes, como se observa en las dos últimas coplas.

Desde nuestro lugar, interpretamos que estos cambios han dinamizado la tradición oral, otorgándole nuevos sentidos a esta práctica en un contexto que no juzgamos como positivo o negativo para su proliferación y desarrollo. Es un contexto diferente, y por lo tanto, ofrece nuevos desafíos y circunstancias para su ejercicio. Por el momento se mantiene en uso.

Ya me voy porque amanece, ya la mañana me alcanza

A lo largo del análisis sociodiscursivo de este quinteto de coplas, hemos reflexionado sobre distintos aspectos y funcionalidades del copleo, canto popular que forma parte de una rica tradición oral perteneciente a comunidades originarias de Jujuy y el noroeste andino. Nos ha guiado el propósito de comprender el fenómeno de inserción de la copla en la región, su arraigo y sus actuales usos.

Concluimos que la copla posee una dimensión representativa inmensa. Logramos constatar que en su discurso se reproducen, se reafirman y se construyen diversas representaciones sociales de una determinada comunidad lingüística. Es por esta facultad y por la característica formal de ser un texto breve, que la copla utiliza palabras simbólicas condensando imágenes sociales de gran contenido ideológico, político y social. Algunas de estas refieren

a las relaciones (orden social) de los miembros de la comunidad. Por eso las coplas, desde una postura subalterna, actúan como un discurso que da testimonio de un amplio abanico de temas que abarca experiencias primarias de los cantores y cantoras que las cantan, y otros más específicos que refieren al orden social, a la explotación, a los vínculos de poder. Si bien en cada *performance* el coplero/a canta desde su individualidad y subjetividad, la misma es parte de las voces de un colectivo.

La práctica social del copleo funciona como un mecanismo configurador y reproductor de representaciones sociodiscursivas, que halla en mitos de la historia nacional argentina, en la cosmovisión andina y en hechos concretos de la actualidad, temas, motivos y figuras de identidad que alimentan el imaginario social en nuestra provincia.

La dimensión representativa, el conjunto de rasgos formales y estructurales, la lógica de la cosmovisión andina, la capacidad recreativa propia de la poesía oral, la forma de enunciarse como marcador simbólico de fronteras, su carácter testimonial, etc., constituyen las razones que encontramos para fundamentar la vigencia de la copla en el campo cultural-artístico de la región.

Por toda esta gran riqueza expresiva y representativa, es necesario el aporte de estudios académicos para continuar profundizando sobre los valores del discurso copleo. El contacto establecido con los actores y actrices de la copla nos lleva a reflexionar profundamente sobre esta práctica ancestral y a pensar cómo impactan los procesos de explosión turística en la tradición oral. Como planteamos en el desarrollo del trabajo, los cambios económicos, políticos y sociales que sucedieron en el último período son hechos conflictivos que las comunidades quebradeñas transitan actualmente. Quizás estos generaron un efecto positivo: reactivar la práctica oral del copleo, no solo para asegurar su pervivencia, sino para manifestar en su discurso nuevas ideas y conceptos que se van instalando en

el conjunto de representaciones sociales de la comunidad de copleros y copleras de la Quebrada de Humahuaca en Jujuy y del noroeste argentino.

Estas primeras indagaciones acerca de las circunstancias socioeconómicas actuales en donde el discurso coplero encuentra nuevos sentidos, no concluyen en este trabajo. El desarrollo del mismo y sus tempranas hipótesis en realidad nos dejan a la orilla de un mar de preguntas e inquietudes que continuaremos profundizando en pos de seguir aprendiendo sobre los orígenes y los rasgos de este canto popular que enlaza diferentes lenguajes y un universo simbólico, del cual queda mucho por develar.

Bibliografía

- Angenot, M. (1998). *Interdiscursividades: de hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ballez, M. (2006). “La tradiciones orales: ¿paradigma de la comunicación local y global?”, en L. M. Lepe y O. Granda, *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización* (p. 11-18). España: Antrophos editorial e Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Carrizo, J. A. ([1934] 1989). *Cancionero popular de Jujuy*. 2º ed., Jujuy: EDIUNJu.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Ed. Plaza y Valdés.
- “El coqueo, entre la tradición y el estigma social”. (2016 octubre 2). *El Tribuno de Jujuy*. Recuperado de: <https://www.tribuno.com/salta/nota/2016-10-2-1-30-0-el-coqueo-entre-la-tradicion-y-el-estigma-social>
- Gómez Rendón, J. (2006). “El testimonio como fuente para el estudio de las relaciones de poder. Las fiestas de finales de cosecha en la sierra norte del Ecuador”, en L. M. Lepe y O. Granda, *Comunicación desde la periferia:*

- tradiciones orales frente a la globalización* (p. 97-113). España: Anthropos editorial e Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Lepe, L. M. y Granda, O. (Eds.). (2006). *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*. España: Anthropos editorial e Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Lepe, L. M. (2006). “Representación social y mecanismos de la tradición oral en tiempos de globalización. Mujer mono: canto local y global”, en L. M. Lepe y O. Granda, *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización* (p. 31-40). España: Anthropos editorial e Instituto Tecnológico de Monterrey.
- Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. Jujuy: EDIUNJu.
- Murra, J. V. (1975). “El ‘control vertical’ de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas”, en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Perera Pérez, M. (2003). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. CIPS. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.
- Sánchez Romeralo, A. (1969). *El villancico*. Madrid: Gredos.
- Zapana, M. (2015). “Procesos de canonización de los discursos copleros”, *Estudios sociales del NOA*, (15), Universidad de Buenos Aires, 113-126.

Tensiones entre la voz y la letra: la copla en tres textos escritos

Juan Páez

Primeras palabras

Caracterizada por su estructura compuesta por cuatro versos octosílabos, la copla es una composición poética breve que forma parte de una práctica social llevada a cabo en diversos contextos de producción y circulación. Se trata de un género discursivo oral que se produce, transmite, recibe y conserva en el seno de una comunidad que lo valora como parte de una tradición en la que se reconoce a sí misma. El objetivo del presente trabajo es analizar algunos contextos escritos en los cuales se ha incluido la copla para ver el modo en que se la presenta.

Nuestro corpus de análisis comprende un recetario de cocina, dos manuales y un libro de relatos. Para llevar adelante nuestra propuesta investigativa, tomamos los planteos de Raúl Dorra a propósito de la lírica tradicional en general y de la copla en particular. Su perspectiva teórica, al considerar la escenificación que implica la práctica del copleo, entronca con las líneas de pensamiento planteadas por autores como Paul Zumthor respecto a la *performance*. Asimismo, contamos con los aportes de María Eduarda Mirande y Marcelo Zapana, especialistas en la materia cuyos estudios giran en torno a la copla en el contexto específico de Jujuy.

Aportes de Raúl Dorra al estudio de la copla

En una entrevista realizada en el año 2017, Raúl Dorra sostiene:

En cuanto a la copla, está compuesta como una arquitectura de oposiciones binarias: la voz y el silencio, el cuerpo y la caja, el llamado y la espera, lo grave y lo agudo, el aquí y el allá. Me parece acertado hablar de una “puesta en escena” porque la copla es eso, una dramatización (p. 91).

Esta descripción recupera sus puntos clave, desplazándose de los componentes constitutivos hasta su puesta en escena, práctica que da cuenta de la concretización del género. La arquitectura de la copla y la dramatización a la que alude Dorra remiten, sin dudas, al proceso de producción y circulación del género en su forma oral.

Pero, ¿qué ocurre con la escritura? ¿Qué relaciones se establecen entre este género y su expresión escrita? ¿Las coplas aparecen desprendidas de sus contextos y, en cierto sentido, presentadas como textos atemporales e incluso ahistóricos? En *El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna jujeñas*, Marcelo Zapana (2011) sostiene que el canto de copla es un género artístico oral que subsiste en toda la región andina. La palabra –pronunciada o cantada– actúa como soporte físico de estos discursos poéticos que “pertenecen a una tradición oral y no se sujetan a la tecnología de la escritura” (p. 11). Ambas perspectivas revelan que para reflexionar acerca de la presencia de la copla en algunos textos escritos, debemos considerar una dimensión mucho más amplia que remite a las tensiones entre la oralidad y la escritura.

Raúl Dorra, a lo largo de sus investigaciones y derroteros teóricos, desarrolló todo un pensamiento en torno

a la oralidad en general y a lírica tradicional en particular, dedicándole las mismas reflexiones al estudio de la escritura. En *Entre la voz y la letra* (1997) plantea, entre otras cuestiones, cómo la voz es una forma que el sujeto encuentra para ingresar al habla y convertirse en hablante. Según el autor, el habla es una forma de convocar la presencia del sujeto, la pasión que lo atraviesa e incluso su respiración. Así construye su voz, la edifica. En cuanto a la escritura, plantea que en la medida en que esta constituye una representación del habla, se ve igualmente llevada a construir “el lugar de la voz” (Dorra, 1997: 21).

El semiólogo también señala que, dada la comunicación a través de textos escritos, es preciso distinguir dos niveles: uno real y otro simulado. Declara que los textos escritos corresponden en cualquier caso a un género de escritura y que esta, además de poseer sus estrategias y su propia retórica, “debe satisfacer el modelo de comunicación, que es único y constante, y para satisfacerlo debe empezar por construir su propia discursividad” (Dorra, 1997: 22). De estos planteos resulta pertinente destacar el hecho de que los textos escritos están limitados por las prescripciones propias del género en que se inscribe por lo que, aparte de cumplimentar con su retórica, debe efectivizar la comunicación.

En esta oportunidad, analizamos tres contextos escriturarios específicos en los que se inscribe la copla: en primer lugar, se trata de un recetario de cocina; en segundo, dos manuales y, finalmente, un libro de relatos. La copla, en tanto texto fijado por la tradición oral es, a su vez, susceptible de ser incorporada como género discursivo primario en los géneros discursivos secundarios (Bajtín, 1979). Sin embargo, en este pasaje de la oralidad a la escritura se producen determinadas modificaciones. Algunas de las interrogantes que guiarán nuestra exposición son: ¿qué pasa cuando el texto en que se la incluye es un recetario? ¿Qué, en el caso de un texto con relatos? ¿Y en el caso del

texto expositivo? ¿Cómo opera en cada uno de ellos? ¿Qué se pierde, qué se gana? ¿Qué se esconde?

La presencia de la copla en un recetario de cocina

Compilado por Jorge Noceti, Berta Alicia González de Sal y María Eugenia Carrillo de Kalnay, el libro *Cuadernos de cocina: memorias familiares de Jujuy y Salta* textualiza lo que la memoria recupera, dando forma a los recuerdos familiares y los saberes entre los cuales asoma la copla. El recetario corresponde a la tipología textual instructiva ya que en él se brindan los pasos para la realización de diferentes platos. Si bien es cierto, el recobro principal es el de las recetas de cocina que pasaron de generación en generación, el ejercicio de la memoria trajo también algunas coplas de autor: “Florecita de albahaca/ esencia i canela/ agüita i violetas/ que cura las penas” (2009: 421). Estas y otras composiciones, podemos encontrarlas en un apartado denominado “Versos del tío Ernesto”.

Como dijimos, la copla es una manifestación de la poética, su carácter oral y anónimo, con el devenir del tiempo y la mutación del género, ha dado lugar al surgimiento del compositor de coplas, de allí la distinción que los estudiosos han realizado entre las coplas anónimas y las coplas de autor. En este caso, nos encontramos con producciones poéticas que pertenecen al segundo grupo, ya que los versos pertenecen a Ernesto González López. En el prólogo del libro, María Eduarda Mirande explica que las recetas articulan “un recetario ecléctico, donde conviven algunas sutilezas” (2009: 18). Y es que en este material se produce una reutilización de la memoria popular que queda condensada en las recetas y en las coplas que atraviesan esta cocina de la escritura cuyo ingrediente principal es la oralidad.

En un principio planteamos, siguiendo las reflexiones de Dorra, que la escritura en tanto representación del habla plantea la construcción de un lugar para la voz. En este caso, las coplas de autor constituyen un ejemplo de ello en la medida que se tiende a reproducir los patrones propios del estilo oral, haciendo uso de elementos tales como: su estructura binaria, las reiteraciones, los diminutivos, los paralelismos sintácticos y las apelaciones al mundo simbólico. No obstante, el resultado es una apropiación del género, pero añadiéndole su estilo compositivo.

En las coplas escritas¹, la voz que un autor culto construye para su copla oscila entre las características generales de la copla, que recupera y reproduce el estilo de los géneros orales, y las marcas de su voz individual, esto es, su estilo como escritor. De manera que el texto fluctúa entre la resonancia de una voz colectiva que se imprime a través de un estilo oral colectivo, que se reconoce en la formalidad de los elementos propios de la copla, y la voz que recrea el autor para su propia creación poética.

Esta tensión, esta oscilación entre el propio hacer poético y los elementos que se toman de la tradición, atraviesa a las coplas de autor remitiéndonos, sin dudas, a las tensiones entre oralidad y escritura, revelando cómo las coplas de autor articulan, por un lado, la voz colectiva y popular, implicada en la voz oral y, por el otro, la voz individual que toma el formato y las características del género para crear, o más bien, para recrear la copla. De esta manera, plantea contactos entre dos dimensiones: lo oral y lo escrito; lo popular y lo culto.

¹ Empleamos la denominación “coplas escritas” para referirnos al tipo compositivo producido por un autor y que, desde su génesis, se encuentra inscrita en una materialidad. Este tipo se diferenciaría de las “coplas orales” que presentan dos variantes: las primeras corresponden a aquellas que pasaron de la oralidad a la escritura para ser incluidas en un soporte textual y que originariamente corresponde al acervo popular, y, las segundas, aquellas coplas que aún pertenecen a la oralidad.

Son numerosos los ejemplos de poetas que han cultivado el género de la copla². En el caso de las composiciones que aparecen en el recetario, observamos que en el plano compositivo se produce un mayor cuidado de la estructura octosilábica y la asonancia; la rima es más compleja y propone metáforas que contrastan con las comparaciones, un recurso más presente en la copla de tradición oral. En la copla popular, además, el empleo del adjetivo se realiza de manera espontánea, acercándolo al epíteto como ocurre, por ejemplo, en la copla: “Pobrecita mi cajita/ chiquitita y sonadora,/ igualita que su dueña/ chiquitita y paridora” (Mirande, 2018: 262).

Tanto en la copla de González López como en la recopilada por Mirande, el uso del diminutivo funciona como una marca compositiva que ilustra lo que venimos planteando: que en la escritura (Florcita, agüita) hay una imitación de la oralidad (Pobrecita, chiquitita). Sin embargo, se diferencia en tanto la primera cumple con un esquema rítmico mientras que la segunda es una cuarteta asonantada. En estas distinciones, los procesos compositivos juegan un papel fundamental, ya que la copla de tradición oral, al pertenecer a los géneros discursivos primarios, es de creación inmediata en tanto que la copla escrita, al formar parte de los géneros discursivos secundarios, requiere de un tiempo de creación más prolongado.

Mientras el escritor de coplas despliega sus versos en el silencio de la hoja en blanco, la copla oral nace de la

² Por citar solo un caso, encontramos al escritor maimareño Jorge Calvetti quien en su vasta obra cuenta con la escritura de coplas. En el capítulo “Formas y proyecciones del cancionero tradicional en la obra de Jorge Calvetti” de María Eduarda Mirande y Mariel Quintana, publicado en *Jorge Calvetti entre el universo y el terruño* (EDIUNJU, 2013), las investigadoras advierten: “Este ‘yo’ al reconocerse como coplero, funde su voz con otra que proviene de la comunidad, esa a la que originalmente pertenece la copla, pues el cantor popular es el tipo humano autorizado socialmente para cumplir la función del canto” (p. 98).

compañía musical, la caja. Instrumento que llena el vacío escriturario de la creación. En “El mundo en la totora: la esquicia creadora en el escenario de una copla popular”, Mirande (2012) advierte que “la percusión del tambor no solo acompaña al canto sino que lo antecede marcando un intenso ritmo iterativo y creando un clima de expectación que anuncia la inminencia de la *performance*”. En otras palabras, existe un punto de partida que es prelingüístico, la copla nace en la ausencia de palabra que no implica una ausencia de voz, porque esta surge a partir del diálogo entre caja-copla-cantora. Es en el sonido de la caja, en su melodía, donde radica el grado cero de su germinación creativa.

En este caso, al tratarse de un libro de recetas, se ponen en contacto la cocina y el canto estableciendo un diálogo entre ambas prácticas. Recordemos que en el *Cancionero Popular de Jujuy*, Alfonso Carrizo explica que los jujeños, al igual que todos los paisanos, cantan sus versos en distintas oportunidades, en sus fiestas y mientras hacen sus labores habituales, sobre todo, cuando el trabajo no es pesado (Carrizo, 2009: cxv). Desde esta perspectiva, el canto ingresa al ámbito de lo privado para acompañar una tarea cotidiana. El copleo muestra una faceta diferente a la puesta en escena en público, pero esto no quiere decir que se anule su dramatización pues en estos ámbitos es la voz, sin instrumentos, la que se vuelve espectáculo.

En la *Antología de la copla del noroeste*, Ricardo Mario Borsetti (2008) expresa que la copla se destaca no solo por su agudeza, sino también por su sencillez. Y agrega: “expresa con su conocida estructura toda una gama de sugestivos pensamientos, que a menudo nos sorprende por su gran sabiduría” (p. 9). En el recetario las coplas se mezclan con sabores y aromas. Se recuperan esos recuerdos del pasado y se les brinda la escritura como resguardo del olvido. Del mismo modo en que ocurre con las recetas, estos textos poéticos en miniatura se cobijan en lo escrito e intercalan como pequeños bocadillos convirtiendo al

recetario en un texto polifónico. Por lo tanto, podríamos decir que el libro es un recetario tipológicamente ecléctico, intercalando las coplas como una manifestación de la sabiduría compositiva.

La presencia de la copla en un manual de nivel medio

Elaborado por Myriam Delgado e Isabel Ferrero de Ellena y publicado por la editorial Comunicarte, *La aventura de la palabra: Lengua y literatura regional argentina* (2008) es un manual del área de lengua y literatura que plantea un recorrido por la producción literaria de nuestro país. De la propuesta general que integra este material didáctico, nos interesa el Módulo 3 ya que en él se incluye la copla como contenido para ser trabajado en el aula.

Incluir este género poético en un texto con fines didácticos viene a significar la articulación de, al menos, dos ejes: la copla como contenido a enseñar y el manual como dispositivo didáctico. Es por ello que su presencia viene a plantear los siguientes interrogantes: ¿Qué y cómo se estudia la copla en el manual? ¿Cómo abordan las autoras el tema de la copla en este libro? ¿Cuáles son los recursos a los que apelan para la explicación? ¿Qué aspectos de la copla se desarrollan? ¿Desde qué enfoque? ¿Con qué otros temas la vinculan? ¿Cuáles son las actividades que proponen?

El manual³ que analizamos se caracteriza por la relación que se establece entre los contenidos curriculares de

³ Los manuales son una clase textual que se definen por su impronta pedagógica. De allí que sus rasgos característicos sean la precisión, la claridad y la objetividad del contenido tanto en su dimensión teórica como práctica, esto se debe a que su objetivo básico, sin dudas, es transmitir información de carácter científico-técnico, propio del discurso académico con un lenguaje acorde al destinatario.

la materia lengua y literatura, y la producción literaria de diferentes puntos de la Argentina. Como lo señalamos, en el Módulo 3, las autoras ubican la copla, junto a la canción y al soneto, como una manifestación más de la poesía. Su intención es brindar un panorama de la lírica producida en las regiones, evidenciando, en primer lugar, las diferentes variedades compositivas de la poesía y, en segundo lugar, la fuerte presencia del vínculo poética-oralidad⁴.

Como vimos, la copla en tanto práctica discursiva en su paso de la oralidad a la escritura trastoca sus modos compositivos y de circulación tradicionales. Así, su rasgo oral y anónimo da paso al compositor de coplas. Esta vez, entre otros, se incluyó al poeta Luis L. Franco. Su copla es el punto de partida del tema Poesía:

¡Ya se ha muerto el carnaval!	a	7+1=8
Ya lo llevan a enterrar.	b	7+1=8
Echenlé poquita tierra;	c	8
¡qué se vuelva a levantar!	d	7+1=8

(2008: 23)

En esta producción podemos notar cómo se redujo el quehacer poético y semiótico a la simple identificación de sus aspectos formales, resaltando su esquema rítmico sin recuperar más adelante, por ejemplo, la dimensión de la copla como práctica performativa. Esta recuperación les hubiera permitido a los estudiantes adentrarse en el tema desde una perspectiva diferente. Proponer el reconocimiento de las nociones de métrica, rima y los recursos poéticos muestra cómo se deja de lado la impronta oral y semiótica que caracteriza a los discursos líricos entre los

⁴ Para abordar la lírica, en el manual las autoras incluyen tres ejes: el primero es la métrica (se distingue versos de arte mayor y arte menor), el segundo el ritmo (rima asonante, consonante, la sinalefa, hiato, diéresis y sinéresis) y por último, las figuras del discurso literario (comparación, metáfora y repetición).

cuales se ubica la copla. Se produce una descontextualización del fenómeno potenciado por la ausencia de datos que expliquen la distinción entre las coplas de tradición oral y las coplas de autor.

En una de las consignas de trabajo se da un deslizamiento de la copla al contrapunto. En el manual, este contenido articula las instancias de lectura del material, el trabajo de reconocimiento de los aspectos formales de la lírica y la producción escrita en el aula:

Organicen el juego del contrapunto. Para ello reúnanse en grupo, escriban una copla y pásenla a otro grupo para que la responda. Luego recítenlas ante el curso. Vean el siguiente ejemplo:

¿Para qué me diste el sí traidora, teniendo dueño sabiendo que no se goza con gusto lo que es ajeno?	Quién dice que no se goza con gusto lo que es ajeno, sabiendo disimular, se goza mejor que el dueño
---	--

Rafael Cano en *El tiempo de ñaupá* (2008: 23)

La ecuación resulta evidente: el contrapunto como una práctica escrituraria a partir de la lectura de una composición de autor. En *El arco y la lira*, Octavio Paz (2000) expone con claridad que “hay máquinas de rimar pero no de poetizar” (p. 14). La creación de un poema, en este caso, la composición de una copla, debería trascender el mero cumplimiento de la forma, de ritmo y estructura. En la ejercitación propuesta, se recupera la dinámica del contrapunto, el diálogo y la alternancia de las voces, pero la escritura apela al acatamiento de la forma, perfilando un estudiante que no escribe sino que reproduce el género como si fuera él mismo una máquina de rimar.

En otro de sus libros titulado *Sobre palabras*, Raúl Dorra expresa que el oficio de la escritura es el de retener

la voz, y agrega: “No se puede hablar de la oralidad sino desde una posición grafocéntrica –esto es, centrados en la escritura” (2008: 88). En ese sentido, la categoría “literatura oral” ya es en sí misma una construcción pues supone la presencia de un analista letrado que, ubicado en un campo de producción constante, dado su carácter, da forma previamente al objeto “oralidad”.

La copla, al formar parte de un texto escrito que la contiene, ya sufrió un proceso de transposición genérica, que podríamos leer como un proceso de sumisión porque supone la pérdida de su dimensión oral frente a la escritura. Es en esta instancia donde se visualiza con mayor claridad el instante en que las coplas, que pasan de la oralidad a la escritura, se convierten en literatura, en letras. Modifican los circuitos de circulación, transformando al espectador u oyente en lector. En definitiva, ese paso oralidadescritura reformula todo su proceso de creación y puesta en circulación.

En relación a estas tensiones emergentes, Dorra (2008) plantea que quien estudia la oralidad, debe hacerlo marcando un posicionamiento ético ya que no trabaja con objetos dados, sino que estos se construyen desde una determinada posición. En el caso del manual, las autoras toman la literatura de cada región con una clara intención federalista. Sin embargo, pareciera no haber un genuino interés ni por el texto oral ni por la potencia de su voz, por el contrario, dejan al descubierto cómo opera una lógica del poder. Revela cómo la inclusión del sujeto popular, en manos de un sujeto culto, tiene que ver más con lograr representatividad que con verdadero sentido de puesta en valor. Así causa el efecto contrario porque incluyen a la copla y a la voz implicada, dessemantizando el texto, despojándolo de sus valores semióticos para reinsertarlo siguiendo otros intereses que no atienden ni a la voz ni al sujeto que canta.

Nos preguntamos: a quien toma la copla para incluirla en un manual, ¿le interesa el sujeto que habla? En este

sentido, hay un uso y abuso de su figura, una desnaturalización de la copla que, descontextualizada, deja de representar a un sujeto popular quedando este marginado, desplazado y anulado. En un material que busca educar, quitarle a la copla su valor performativo y sus contextos de realización es arrebatarle sus funciones ideológicas.

Esto mismo sucede en otro material didáctico llamado *Lengua y literatura. Prácticas del lenguaje* (Ed. Santillana, 2010) compilado por Fernando Avendaño, Graciela Ballanti y Alicia Incarnato. La copla aparece en las actividades para el estudio y aprendizaje de la acentuación de los monosílabos:

1. Leé esta copla y subraya los monosílabos

Yo no sé si te quería
pero sí que quería té
Y vos se lo preparabas
con mucha azúcar y miel

2. Ubicá al lado de su definición cada uno de los monosílabos anteriores que aparecen en la copla con tilde y sin ella.

- _____ : infusión.
- _____ : pronombre personal.
- _____ : adverbio de afirmación.
- _____ : nexo condicional.
- _____ : pronombre personal.
- _____ : forma verbal.

En este caso, hay subordinación de la literatura a la lingüística. Se trata de un cuerpo doblemente cercenado al que se le arrancan datos de su origen y elementos de composición. En primer lugar, no se sabe si se trata de una copla escrita o bien si fue recuperada de la oralidad

y luego pasó a la escritura, ya que no se incluyen datos de su origen. En segundo, se le quitan no solo los elementos extralingüísticos, es decir, aquellos que componen la *performance*, sino también elementos lingüísticos, fragmentos de su cuerpo desmembrado que, en la consigna n° 2, son reubicados en nuevos contextos, esta vez oracionales, y por ello resignificados.

María Eduarda Mirande, retomando la propuesta de Dorra en torno a la construcción de la oralidad –y al sujeto que la habita– por parte de un sujeto letrado, explica que “la literatura oral es en definitiva una creación de sujetos letrados”, pero que –continúa– exige

una condición indispensable, de carácter ético, que el oralista se interrogue acerca del lugar desde donde toma la palabra y desde donde observa a un sujeto y sus manifestaciones oralizadas; sujeto que, por otra parte, no es unívoco, sino que está hecho de heterogeneidades y transformaciones.

En suma, aunque resultó un hallazgo contar con la presencia de las coplas en los manuales empleados en Nivel Medio, el modo en que se la trabaja corresponde con un enfoque tradicionalista, en tanto se limita, en un caso, al reconocimiento de los recursos, la métrica y la rima; y, en el otro, al estudio y la práctica normativista de los monosílabos. Esa falta de contextualización la aísla de la práctica y del ejercicio semiótico. En este sentido, la escritura se posiciona por sobre la oralidad, suprimiendo su fuerza verbal. Pero no solo ello ya que también se invisibiliza la materialidad de la voz, se anula la presencia del instrumento y se elimina la puesta en escena. Todos estos factores quedan resumidos al reconocimiento del tema y de la forma, quedando anulada esa “dramatización” a la que se refiere Dorra (2017).

La presencia de la copla en un libro de historias de vida

Como cierre de esta trilogía de textualidades donde se inscribe la copla, encontramos *Puna* (2012). Se trata de un libro de relatos que recupera diferentes historias de vida. El volumen fue editado por Elena Bossi y publicado por Ediciones del Copista. En esta oportunidad, nos centramos en el relato que lleva por título “Ronquita la garganta y contenta” ya que tematiza la copla recuperando la práctica cultural del copleo propia de la región. Este es uno de los tres relatos en los que la copla aparece formando parte de los textos intercalados⁵ en el devenir de la narración, los otros dos son: “Ya me estaré yendo, pues” y “Sobradas razones hay pa’ trabajar”. En este último, la copla nos dice: “No se aflija corazón/ ni haga al tiempo mala cara/ después de una tarde triste/ la noche que viene es clara” (2012: 18).

En “Ronquita la garganta y contenta”, la voz es la de un sujeto femenino quien recupera, entre otras escenas, imágenes del pasado vinculadas con diferentes prácticas, entre ellas, el copleo: “Los viejitos eran tremendos para cantar”, expresa la voz. ¿Desde qué punto de vista se cuenta la historia? ¿Qué recuerda la voz? ¿Cuáles son las prácticas propias de la zona de la Puna que se cuelean en su relato? ¿Quiénes cantan coplas? ¿En qué contextos lo hacen?

La voz narradora es la de una mujer quien recorre las habitaciones de su memoria y recuerda, entre otros momentos, diferentes escenas vinculadas con su infancia.

⁵ El libro recupera numerosas historias de vida que pasaron de la oralidad a la escritura, sin alterar por completo la voz de quien las narra. Es decir, el lector podrá encontrar diferentes voces de la Puna jujeña que cuentan sobre su vida cotidiana y prácticas en una región poco recorrida. En la edición se intercalaron una serie de textos literarios que nutren y resignifican estas historias. La copla integra esta miscelánea de textos que atraviesan el libro.

Madre de ocho hijos, este sujeto femenino, cuyo nombre no se explicita, establece a lo largo de su narración diferentes líneas de continuidad y de quiebre en la genealogía familiar, por ejemplo, al referirse a la práctica del pastoreo: “Así me gustaba de chica nomas. De las ovejas vivía, tenía las ovejas pasteando, cuidando nomas y así he criado mis hijos, así he vivió: haciendo la lana, el queso, tejiendo” (2012: 38).

Situada en el presente desde el cual enuncia, la voz recupera del pasado a sus padres y abuelos convirtiéndose en nexo que conecta las generaciones que la anteceden con las que la preceden. Así sus padres y abuelos se vinculan, por similitud o diferencia, con sus hijos y nietos: “Ahora no saben mismir, no saben de ovejas, de lana. Nada ‘tan sabiendo’” (2012: 38).

En cuanto al espacio, la narración traza una doble cartografía: por un lado, la geográfica que se manifiesta a través de la mención de diferentes lugares de la zona: Tumbaya, Corral de Piedra, Purmamarca, Mina Aguilar, etc. Y, por el otro, una cartografía que podríamos llamar social:

Ahora todos son venedizos, diz que vienen de otro lugar, de la costa mayormente: San José, Cerro Bayo, Lipán (...) Puca es de San José, no es de aquí (...) Del Angosto ha venió Silverio Liquín, Evaristo. La Anita Liquín también ha venió de San José (...) Asunción Flores, Juan Flores, Toribio Flores, Telésforo Flores, los Tinte (...) Los Arjonas también eran de acá (Bossi, 2012: 42).

En el devenir del relato, la voz hace referencias a otras prácticas, además de las económico-comerciales, tal es el caso del hilado, nos referimos a prácticas culturales como El Carnaval, La Señalada, La Marcada, la Celebración del día de Todos Santos, El Jueves de Comadres, entre otros eventos:

Jueves de comadre era de antes. Mi abuela sabía decir que eran lindas esas fiestas. Se salía con su chuspita de coca y su tinaja de chicha y se iban a saludarse las comadres. Lindo debía ser, según me ha contaó mi abuela. Días de comadre eran antes de mujeres nomás. Tomaban, cantaban; pero yo no he'i conocido ya eso. Ahora se hacen de todos, ya no es así ahora, ya se ha acabao (Bossi, 2002: 46).

La narradora expresa: “Más allá se daba vuelta el corral cantando, se tiraba talco, se tomaba chicha” (2002: 45), es decir, el sujeto recupera historias personales que se definen por rasgos íntimos y particulares. Estas, a su vez, entroncan con lo social, pues relacionan el pasado con el presente, configurando una historia que pertenece al individuo pero también a la comunidad de la que forma parte. En este relato se descubren detalles particulares que dan cuenta de la época: “Días de comadre eran antes de mujeres nomás”, sostiene la voz. En el artículo denominado “Reflexiones sobre el género discursivo del cancionero popular de coplas en el pasaje de la voz a la letra”, Mirande (2013) señala que el canto en rondas o ruedas constituye una modalidad peculiar y enigmática de ejecución de las coplas, señalada por las fuentes históricas como una práctica indígena. Es decir, la celebración femenina evoluciona hasta convertirse en un fenómeno en el que participa toda la comunidad.

La presencia de la copla en el libro *Puna* puede entenderse de dos maneras: la primera, como una evocación de la práctica y, la segunda, como texto que se suma al relato para ilustrar esa evocación. No obstante, ¿qué papel juega? ¿Qué efecto agrega al relato? Si en el recetario cocinar y cantar son acciones que fluyen a la par ya que constituye un hecho habitual, en este caso, la dupla cantar-cantar son actos que se asimilan porque la voz que cuenta,

en ocasiones, canta. Pero aquí el canto aparece asociado más a la voz femenina que a la masculina: “varias mujeres eran” las que cantaban, también “la Crescencia Arjona” e incluso su “hermana” que “era tremenda para cantar”. Hombres y mujeres, además, comparten la tarea del tejido: “Ella sabía tejer en telar; mi papá, también”.

Las coplas intercaladas⁶ en la narración plantean diferentes tópicos y pueden dividirse en tres ejes: en primer lugar, la copla y el cuerpo: “Tengo mi pecho de coplas/ que parece avispero;/ se empujan unas a otras/ pa’ saber cuál sale primero” (Bossi, 2012: 44). En segundo, las prácticas culturales: “Mi mamá se llama Pascua,/ mi tatita, Navidad,/ yo me llamo Todo Santo/ mi apellido Carnaval” (2012: 45), también “Mientras estaba cantando/ una cosa me’hi fijao;/ la chicha se está acabando/ y de mí se han olvidao” (2012: 45). Y, en tercer lugar, la construcción de la figura de la mujer: “La mujer que quiere a dos/ no es tonta sino advertida:/ si una vela se apaga/ la otra queda encendida” (2012: 45).

En el relato, la narradora dice: “coplas sentidas se cantaba, contrapunto, remate, desprecios, amores. Todo se cantaba”. Estas referencias establecen una red de sentido que pone a dialogar al canto con la dinámica del canto y con sus tópicos. Estas observaciones se resumen en un eje articulador: la *performance* como categoría que torna a la práctica un elemento fundamental. Para ello creemos pertinente retomar la concepción que Paul Zumthor (1983) tiene sobre la obra, concibiéndola como todo aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora, es decir, la percepción no solo del texto sino también de las sonoridades, los ritmos y los elementos visuales. Para Zumthor, el término comprende la totalidad de los factores de la *performance*:

⁶ Si bien en el libro no se especifica la procedencia de las coplas, es posible inferir que pertenecen a la tradición oral puesto que las mismas o versiones de estas aparecen en el *Nuevo Cancionero de coplas de Jujuy*, recopilado por Mirande y colaboradores, que permanece inédito.

Ese texto se convierte en arte, en el seno de un lugar emocional, manifestado en *performance*, y de donde procede y a donde tiende la totalidad de las energías que constituyen la obra viva. Eso sucede con la *performance* que, de una comunicación oral, hace un objeto poético, confiriéndole la identidad social en virtud de la cual se percibe y declara como tal (1983: 84).

Para este oralista, las formas lingüísticas por sí mismas constituyen un elemento estéticamente neutro que adquieren su valor en tanto elemento constitutivo de la *performance*. “En carnavales se cantaba con caja” explica la voz narradora. La caja, en este sentido, se vuelve una con la coplera y su canto, articulando la *performance*: “Alguien está frente a otro en un contrapunto de voces y reclamamos, o está frente a una escucha colectiva, actuando frente a un público, haciendo sonar la caja como un latido unánime” (Dorra, 2017: 91). En suma, teniendo en cuenta lo expresado por Zumthor y Dorra, la *performance* le infunde vida a la copla y la transforma en una obra viva, es lo que la unifica y la vuelve un objeto poético, pero también un objeto social, ideológico, que recupera la voz popular y todo lo que a ella cabe decir.

A modo de conclusión

En esta oportunidad analizamos una serie de textos escritos en los que se encuentra incluida la copla y el modo en que se la presenta. Su presencia en estas textualidades da cuenta de la forma en que el género se adapta a nuevos contextos de producción y circulación. Esto se debe, principalmente, a su carácter oral y efímero que lo ubica dentro de los géneros discursivos primarios. Además, en muchos casos, más allá de sus convencionalidades y

estilos, constituye un género repentista, es decir, que se encuentra relacionado con la producción espontánea y su instantaneidad. Siguiendo esta línea de pensamiento, los textos de los que forma parte actúan como géneros discursivos secundarios que, al ser más complejos, operan con transformaciones que se producen como consecuencia del paso de un soporte oral a otro escriturario.

La copla, en ese pasaje, adquiere nuevas funciones y características, perdiendo otras como, por ejemplo, la puesta en escena o, en términos de Dorra, su dramatización, reflatando nuevas tensiones entre oralidad y escritura. Como lo planteamos en nuestro recorrido, el carácter performativo desaparece del texto escrito, como ocurre en el texto instructivo y en el expositivo, para tematizarse en la evocación del texto narrativo. Así podemos advertir que en los diferentes contextos escriturarios, las coplas se integran con finalidades diferentes. En algunos casos funcionan a modo de ejemplificación, ilustrando y enriqueciendo la lectura, pero en otros, por el contrario, evidenciando el avance de la escritura por sobre la oralidad, anulando la presencia del sujeto que habla, el cual, desprendido de su práctica, pierde valor.

A partir de los aportes de Raúl Dorra y otros especialistas de la palabra oral, articulamos un recorrido por tres textualidades diferentes que reviven viejas tensiones pero que, a su vez, trazan nuevos horizontes para el estudio del género. En suma, este trabajo logra un aporte a los estudios de la copla en tanto se aleja de enfoques que privilegian su abordaje en el contexto de la oralidad para prestar principal atención a su presencia en la escritura, esto es, al modo en que el género se comporta, se recontextualiza y se adapta a otras formas de la memoria de la cultura, los libros. Artefactos culturales que la resignifican transformando a la audiencia de oyentes en lectores, pero sin perder la potencia de la voz que –escrita u oral– canta.

Bibliografía

- Avendaño, F.; Ballanti, G. y Incarnato, A. (2010). *Lengua y literatura. Prácticas del lenguaje*. Buenos Aires: Santillana.
- Bajtín, M. ([1979] 2011). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bossi, E. (Comp.). (2012). *Puna*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- Borsetti, R. (2008). *Antología de la copla del nordeste*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Carrizo, J. ([1934] 2009). *Cancionero Popular de Jujuy*. (2^o ed.). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Delgado, M. y Ferrero de Ellena, I. (2008). *La aventura de la palabra: Lengua y literatura regional argentina*. Córdoba: Comunicarte.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés editores.
- Dorra, R. (2008). *Sobre palabras*. Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2017). “La escritura tiene una dimensión sensible que no se puede ignorar”, en J. Páez, *La hija del inventor* (p. 83-95). San Salvador de Jujuy: Apóstrofe ediciones.
- Mirande, M. (2012). “El mundo en la totora. La esquicia creadora en el escenario de una copla popular”, en I. Ruiz y M. Solis Zepeda (Eds.), *La esquicia creadora*. México: BUAP–SeS (Estudios Semióticos, 4) / 17. Instituto de Estudios Críticos, 275.
- Mirande, M. (2013). “Reflexiones sobre el género discursivo del cancionero popular de coplas en el pasaje de la voz a la letra”, en *Actas del Congreso Lyra Mínima*, La Plata.
- Mirande, M. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.

- Noceti, J.; González De Sal, B. y Carrillo de Kalnay, M. (2009). *Cuadernos de cocinas: memorias familiares de Jujuy y Salta*. (2º ed.). San Salvador de Jujuy: Apóstrofe Ediciones.
- Paz, O. ([1956] 2000). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2018). “Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad”, conferencia pronunciada en el marco de las *Jornadas de Crítica Literaria*, Salta.
- Zapana, M. (2011). *El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna jujeñas*. Jujuy: EDIUNJu y Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, París: Seuil
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Este libro es resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto *El cancionero de coplas de Jujuy: texto y actores*, cuyo propósito central fue analizar las representaciones sociodiscursivas que acompañan, explican y dan fundamento al canto coplero desde dos perspectivas articuladas: la de sus actores sociales (copleros y copleras) involucrados en una determinada *performance* individual o colectiva, y las que ofrece el propio texto del cancionero a través de sus coplas.

Los nueve ensayos que integran este volumen son un aporte al estudio de la práctica social del copleo y del texto infinito de las coplas tradicionales en que se sustenta. Cada actualización del cancionero en una *performance* es una puesta en escena, para lo cual la cantora o el cantor dispone su cuerpo y pulsa su voz especializada en el oficio del canto, y al hacerlo activa una memoria común de la que brotan las coplas “como agüita de manantial”.

