



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**PERFORMANCE DEL CANTO COPLERO: LA BAGUALA Y LA
VIDALA COMO PRÁCTICA CULTURAL ANDINA**

VICTOR HUGO GUTIERREZ FORNELLS

Foz do Iguaçu
2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**PERFORMANCE DEL CANTO COPLERO: LA BAGUALA Y LA
VIDALA COMO PRÁCTICA CULTURAL ANDINA**

VÍCTOR HUGO GUTIERREZ FORNELLS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alai Garcia Diniz

Foz do Iguaçu
2016

VÍCTOR HUGO GUTIERREZ FORNELLS

**PERFORMANCE DEL CANTO COPLERO: LA BAGUALA Y LA
VIDALA COMO PRÁCTICA CULTURAL ANDINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof^a Dr^a Alai Garcia Diniz
UNILA

Prof^a Dr^a Diana Araújo Pereira
UNILA

Prof^a. Dra. Maria del Carmen Tacconi
Universidad Nacional de Tucumán - Argentina

Membro
(Suplente)

Prof^a. Dra. Mercedes Yasmín López Lenzi
UNILA

Membro
(Suplente)

Prof^a. Dra. Ximena Diaz Merino
Universidade Federal Rural de Rio de Janeiro

Foz do Iguaçu, 24 de Março de 2016.

Dedico este trabajo a los poetas y sujetos copleros de ambos géneros que conocidos o ignotos, han mantenido viva la costumbre de cantar bagualas, vidalas y tonadas en toda la región andina. Así, les dedico a los bagualeros Vázquez, Báez y Juan Jaime; a las copleras Micaela García, Rosita Herrera, Edith Cruz, Lencia, Julia Ortiz, Eulogia Tapia y Blanca Valdiviezo.

Otrosí, lo dedico en memoria de mis progenitores Francisco y María Luisa (QEPD) y, en particular para la memoria de mi abuelo paterno, Ángel Gutiérrez, mestizo del pueblo originario diaguita-calchaquí, quien en vida terrenal fuera un gran performer de la música y de la pintura.

Finalmente, este trabajo va dedicado a quienes confiaron en mí capacidad de superación, a pesar de mi edad. A Carlitos Llanes mi amigo y compañero de infancia.

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento sincero es hacia mi orientadora, Prof^a Dr^a Alai Garcia Diniz, que aceptó mi proyecto de pesquisa, pues le pareció un tema de interés para la academia y para que se entienda que la performance y la práctica incorporada constituida en una región andina es un modo de mirar al canto coplero. Su reflexión, crítica constructiva y paciencia para con mis equívocos teóricos me sirvieron de base en esta larga jornada que enfrenté desde el 2014.

Al agradecer a esta eximia profesora también agradezco a los otros profesores del Programa de Posgrado en Estudios Latino-Americanos que contribuyeron para cambiar mi óptica de ver y entender las epistemes de disciplinas que me sirvieron para estructurar este trabajo. Así, pues, agradezco a las profesoras Dras. Giane da Silva Mariano Lessa; Yasmín López Lenci; Débora Cota y a los profesores Dres. Andrea Ciacchi; Bruno López Petzoldt; Johnny Octavio Obando Moran, entre otros.

Mi segundo agradecimiento especial está dirigido a los profesores participantes de la banca de mi examen de calificación, Prof^a. Dra. Diana Araújo Pereira; Prof^a. Dra. María del Carmen Tacconi de la Universidad Nacional de Tucumán – Argentina; por sus consideraciones finales y su amable crítica constructiva.

Mi tercer agradecimiento es para con el Programa de Beca Social del Posgrado del IELA, dependiente de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana-UNILA que me benefició monetariamente a fin de poder realizar mi pesquisa y adquirir buen material bibliográfico.

Finalmente agradezco a mis queridos padres ya fallecidos, María Luisa y Francisco, que con paciencia y amor para con un portador de hiperactividad como yo, supieron orientarme en el camino de la vida, del estudio y de la Música. A mi esposa Marlene; mis seis amados hijos (Flavia, Mariana, Emilio, Eleonora, Noelia y la benjamina Larissa) y mis diez preciosos nietos (Kelvin, Natalie, Nicole, Eduardo, Leonardo, Gabriela, Nayara, Sarah, Mayra y Amanny) que de alguna forma me incentivaron a continuar con la lucha, brindándome, silenciosamente, con la paciencia y comprensión dada a mí durante estos dos largos años de estudio y pesquisa.

“Se requieren nuevas formas de pensamiento que, trascendiendo la diferencia colonial, puedan construirse sobre las fronteras de cosmologías en competencia, cuya articulación actual se debe en no poca medida a la colonialidad del poder inserta en la construcción del mundo moderno/colonial”.

Walter Dignolo.

RESUMEN

Las performances musicales de un grupo social minoritario que habita poblaciones localizadas en la región andina y subandina pesquisada presentan los lazos que unen esos grupos a un pasado histórico mantenido en su memoria social. Ese repertorio “vivo”, representado por efímeros momentos donde predomina la oralidad en la voz entonada o declamada del sujeto coplero puede definirse como performance y no como un objeto folclórico. La tradición es necesaria para manutención de un repertorio que pasa de generación a generación a través del ejemplo de cantar coplas - estrofas de cuatro versos octosílabos de rima consonante, ritmo lento y sentimental en bagualas, vidalas y tonadas y de versos hexasílabos en canciones con ritmo más alegre y rápidos, en el cancionero andino – pero jamás podrá estar presa a una memoria archivista y ser catalogada de música folclórica, siendo delimitada a fronteras geográficas regionalistas. La primera parte de este trabajo tuvo una base teórica a partir de epistemes de la performance, música, sociología, filosofía, etnomusicología, entre otras. Como segundo momento, fue realizada una pesquisa de campo cuyos resultados mostraron la hegemónica del pensamiento folclórico en la región andina, el poco valor que aún se le da a los cantores copleros, dentro de la sociedad que allí habita, quedando relegados a pequeñas comunidades mestizas de originarios; a sus representantes que emigraron para los centros urbanos y por la apropiación de la industria cultural que “escoge”, a partir de festivales y encuentros destinados a sujetos copleros – bagualeros, principalmente – aquel (mujer u hombre) que posee una performance diferenciada, eximia, para ofrecerle grabar un CD y así mostrar su imagen de “bagualero” – convertido en icono del folclore regionalista con reminiscencia indígena - para el mundo global. La pesquisa permitió diferenciar también los dos tipos principales de performances realizadas por los sujetos copleros: la particular, cotidiana, dirigida a un selecto público compuesto por familiares, amigos y conocidos, o, para sí mismo, sin audiencia y otra performance “pública”, subvencionada y estimulada por la media, entes gubernamentales que representan la industria cultural, dirigidas o producidas (reperformatizadas) para un público diferente. Estas performances son realizadas en festivales, encuentro internacional de copleros, programas televisivos, etc.

Palabras-clave: Canto coplero. Performances. Bagualas. Vidalas. Industria Cultural.

ABSTRACT

The musical performances of a minority social groups that inhabit the researched area present the bonds that join those groups to a historic past maintained in their social memory. That “alive” repertoire, represented by ephemeral moments, where predominates the intoned or declaimed voice of the folkloric subject can be defined as performance and not as a folkloric “object”. Tradition is necessary to maintain the repertoire handed down from generation to generation, but it can never being stuck in an archivist memory and be cataloged as folkloric music, being delimited to regionalist geographic borders. The first part of this work had a theoretical base from episteme of performance, music, sociology, philosophy, ethnomusicology, among others. As a second moment, it was conducted a field research, which results have shown the hegemonic of the folkloric thought in the Andean region; the little value that is still given to the *copla* singers on society that exists there, being relegated to small originated hybrid communities; to their representatives who emigrated to urban centers and for the ownership of the cultural industry that “chooses” from festival and meetings, which are destined to *copla* and *baguala* singers and players – especially to the ones (woman or man) who have a differing and outstanding performance, to offer them to record a CD and, this way, to show their “*bagualero*” image – becoming an icon of the folklore with regional Indian reminiscences – to a global world. In addition, the research allowed to differ two main types of performances done by the *copla* singers and players: a particular, ordinary, directed to a selected group formed by family members, friends, acquaintances and for themselves, without audience or any other “public” performance, subsidized and encouraged by the media and governmental authorities that represent the cultural industry, directed or produced (re-performed) to a different public. These performances are undertaken in festivals, international meetings of popular singers, television programs, etc.

Keywords: *Coplero* Singing; Performances. *Bagualas*. *Vidalas*; Folklore.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 - Caja coplera Instrumento membráfono unísono.	27
Cuadro 1: Coplas hexasílabas empleadas en ritmos carnavalescos	41
Cuadro 2: Coplas con métrica diferente (ocho y nueve sílabas).	42
Figura 2 - Recorrido realizado durante la pesquisa de campo, 2015.	53
Cuadro 3: Coplas con contextualización a favor del vino	61
Figura 3- Distancia desde Salta (Capital) hasta la localidad de Guachipas.	66
Figura 4 - Diaguita-calchaquí. Dibujo idealizado del siglo XVIII.	87
Figura 5 - Canciones I Mvsica, ARAVI (canción).....	91
Figura 6 - Diferentes modelos de canto tritónico a partir de una escala.	97
Cuadro 4: Tipos de coplas, según su contenido temático.	103
Cuadro 5: Contrapunto coplero con contenido sexual y de agresión genérica.	104
Figura 7 - Región andina con las localidades de Iruya y Nazareno.	136

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1 - Bagualero Báez, durante entrevista, 2015.....	55
Fotografía 2 - Poeta “Gringo” Aguirre, 2015.....	56
Fotografía 3 - Bagualera Rafaela Gaspar, esposa de Báez, 2015.....	63
Fotografía 4 - Bagualero Vázquez durante entrevista, 2015.....	67
Fotografía 5 - Bagualera Julia Ortiz, de El Carril, Salta, 2015.....	72
Fotografía 6 –“Blanquita” Valdiviezo y el autor de este trabajo, 2015.....	75
Fotografía 7 - Copleros de Iruya y de la Puna salteña.....	94
Fotografía 8 - Copleros reunidos para el culto a Pacha Mama, 2011.....	101
Fotografía 9 - Bagualera entonando una copla para la Pacha Mama, 2011.....	102
Fotografía 10 - Bagualero Vázquez con su caja cuadrada, 2015.....	106
Fotografía 11 - Coplera cantando vidala acompañada por acordeón.....	121
Fotografía 12 -Bagualero Severo Báez y Rosita Herrera en Salta, 2015.....	124
Fotografía 13 - Bagualera Lencia, en el Festival del Locro, 2015.....	138
Fotografía 14 - Eulogia Tapia, icono de la copla andina.....	139

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana
COFFAR	Consejo Federal del Folclore Argentino
CD	Compact-Disks (disco para grabación de audio)
FM	Frecuencia modulada de emisoras de onda radio.
RAE	Real Academia de Letras Española
NOA	Noroeste Argentino
TVU	Televisión Unida – Bolivia.
UNESCO	<i>United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization</i> (Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas)
NAPs	Núcleos de Aprendizajes Prioritarios de la Educación Primaria o Secundaria (en países como Argentina y Bolivia).
MEC	Ministerio de Educación y Cultura.

SUMARIO

PREÁMBULO	13
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS INTRODUCTORIOS.....	19
1.2 EL CANTO COPLERO EN LA REGION ANDINA	26
CAPÍTULO 2 - LA RESISTENCIA DEL CANTO COPLERO: LA BAGUALA.....	33
2.1 DIACRONÍA DE LA COSTUMBRE DE CANTAR COPLAS	34
2.2 TEATRALIDAD Y PERFORMANCE DEL CANTO: COPLAS, VOZ Y CAJA.....	38
2.3 EL CANTO COPLERO: ¿UN MESTIZAJE CULTURAL?	43
2.4 LA BAGUALA Y SU PERFORMANCE EN LA REGIÓN ANDINA	47
2.5 LA PESQUISA Y ALGUNAS DE LAS PERFORMANCES ENCONTRADAS	53
2.6 PERFORMANCES DE LOS SUJETOS COPLEROS.....	54
2.6.1 El Bagualero Severo Báez: Su Performance Cotidiana	54
2.6.2 El Bagualero Vázquez y su Performance Cotidiana	65
2.6.3 Una mujer Bagualera: Julia Ortiz.	71
2.6.4 La Performance de “Blanquita” Valdiviezo, Bagualera de Anta.	74
2.6.5 Bagualeros entre poetas: Rosita Herrera y Juan Jaime	76
CAPÍTULO 3 - LOS CALCHAQUÍES: RELACIÓN CON EL CANTO COPLERO....	80
3.1 GEOCULTURA ANDINA: LOS DIAGUITA-CALCHAQUÍES	83
3.2 LA LENGUA GUTURAL DE LOS DIAGUITA-CALCHAQUÍES	88
3.3 LA MUSICALIDAD DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS ANDINOS	90
3.4 RITMO, SONIDO Y TONO EN EL CANTO COPLERO.....	95
3.5 EL CANTO COPLERO ANDINO Y SU ESTRUCTURA	98
3.6 EL “ALMA” DEL CANTO COPLERO: LA CAJA	105
CAPÍTULO 4 – CULTURA POPULAR, RESISTENCIA Y FOLCLORE	108
4.1 LO POPULAR-MASIVO EN PERFORMANCES ACTUALES	110
4.2 EL CANTO COPLERO COMO CULTURA POPULAR.....	117
4.3 LA DIFERENCIA ENTRE BAGUALA Y VIDALA	120
4.4 LA BAGUALA ACTUAL ¿APROPIADA POR LA INDUSTRIA CULTURAL?.....	123
4.5 DISCURSO Y HEGEMONÍA DEL FOLCLORE	129
4.6 PONTÉ Y DE DÁVALOS Y SUS DISCURSOS.....	131
4.7 PERFORMANCE Y SUBALTERNIDAD DE COPLERAS MESTIZAS	136
4.7.1 Bagualera Lencia en el Festival del Locro, El Carril, Salta, 2015.....	136
4.7.2 Un ícono vivo de la baguala: Eulogia Tapia, de La Poma.....	138

CONSIDERACIONES FINALES.....	145
REFERENCIAS.....	153
ANEXOS	162
ANEXO A – ENTREVISTA CON EL SEÑOR FANOR ORTEGA DÁVALOS	162
ANEXO B - ENTREVISTA CON EL SEÑOR JOSE DE GUARDIA DE PONTE.....	166
ANEXO C - 1º ENCUENTRO CON EL GRUPO “CANTO DIVERSO”.....	172
ANEXO D - PERFORMANCES EN EVENTO CON AUDIENCIA.....	179

PREÁMBULO

Cuando tenía ocho años, mi padre decidió que yo debía aprender a ejecutar el clarinete, instrumento que ejecutara mi abuelo paterno, Ángel Gutiérrez, un mestizo de *calchaquí* y español peninsular oriundo de la provincia de Catamarca. era un artista múltiple: pintor, escultor, músico, restaurador de imágenes y estatuas de santos, precursor de la fotografía en la ciudad de *San Fernando del Valle de Catamarca*, a principios del siglo XX, pero sin valor dado por la aristocrática clase criolla catamarqueña. Mi casa quedaba a solo algunas cuadras del centro de la ciudad, donde está la plaza principal y, siguiendo la tradición española de construcciones del siglo XVII, en ese mismo lugar fueron edificados el cabildo, la iglesia matriz y, posteriormente, en el siglo XIX, la casa de gobierno.

Me acostumbé desde muy joven a “devorar” libros clásicos (principalmente toda la colección de *Víctor Hugo*, del cual heredé su nombre): Molière, Rousseau, Erik María Remarque, Homero, Emilio Salgari, José Hernández, entre otros autores, imitando a mi padre que era un asiduo lector de libros y revistas mensuales o hebdomadarios como *Leoplán* y *Selecciones del Reader’s Digest*.

También, desde los ocho años, comencé a estudiar música (clarinete) con un maestro particular de origen italiana: el inolvidable Maestro *Miguel A. Grosso*. Así, contando la cantidad de años que performatizo músicas – ejecutando algunos instrumentos de viento como el clarinete, ocarina, flauta y saxofones - puedo afirmar que soy músico semisecular. Primero estudié con el Maestro grosso y luego rendí libre varias materias de clarinete y oboe en la Escuela Superior de Música *José Lo Giudice*, de Salta, un establecimiento educacional a nivel terciario, esto es, sin formación superior.

En mi adolescencia, tuve la oportunidad de presentar mis performances en Festivales de Música y otros eventos presenciando de cerca otras performances, especialmente aquellas producidas por mestizos de algunos pueblos originarios andinos que llegaban a la ciudad grande en busca de su sueño de triunfo, trayendo consigo su voz, su Caja (instrumento de percusión) y su repertorio de coplas. Pero en los años 70 era poco el valor que se les daba y ellos conseguían ganar su sustento actuando solo en algunas fiestas populares de diferentes localidades donde “vendían” su arte por un plato de comida y unos vasos de vino tinto.

Obtuve, en 1975, el título terciario de *Profesor Elemental para la Enseñanza Primaria*, tres meses después de la muerte de mi padre y, al año siguiente, comencé a trabajar como maestro primario en zona rural de los valles calchaquíes. Fue difícil el adaptarme al campo después de haber nacido y vivido en el medio urbano. La mayoría de mis alumnos de esa zona rural era de origen *colla* (inmigrantes bolivianos que trabajaban en el ingenio azucarero de la zona) y mestizos de *diaguitas-calchaquíes*.

Eran escuelas rurales de jornada completa y, después del almuerzo, los alumnos mayores de 7º grado (especialmente las niñas) se reunían debajo de uno de los pocos árboles frondosos que había en el patio y comenzaban a entonar coplas. Todas ellas entonaban una copla (en su gran mayoría picarescas y dirigidas indirectamente a algún chico, como “señal” de amor o de predisposición para enamorar) y otra (la única del grupo que tenía esa misión) tocaba una caja de percusión cuyo retumbar se escuchaba por toda la escuela: ese instrumento indígena, milenario, que evoca el eco de las altas montañas y performatiza con su unísono sonido la melancolía del cuidador de llamas o de cabras.

Mayoritariamente, mis alumnos eran hijos de “cañeros” (recolectores de caña de azúcar): alumnos migrantes que nunca conseguían establecer vínculos de permanencia en el lugar. Algunos docentes permitían esta práctica incorporada, pero otros despreciaban al canto coplero; por ejemplo, mi colega de área no aceptaba que los niños (principalmente las niñas) cantasen coplas porque, para él, era un canto de *indio bruto*. Infelizmente, como era más antiguo que yo y el que enseñaba lengua castellana, la reprimenda para con ese grupo pintoresco de performances preadolescentes fue desintegrándose sumisa y mansamente, pues ante la prepotencia de la autoridad, ellos desarrollaron una defensa silenciosa.

En 1975 acaeció la dictadura militar que se instauró con fuerza y violencia en mi país y los docentes debimos cumplir al pie de la letra lo que el interventor militar - sin ningún conocimiento pedagógico y sin el menor respeto a las clases subalternas - ordenaba a través del Consejo de Educación de Salta. De esta forma, muchas maestras y maestros primarios abusaban de ese poder conferido por la dictadura para gritar, castigar física y moralmente a sus alumnos. Este modelo de “modernidad” que la alta cúpula oligárquica de los militares quería imponer - o continuar imponiendo como herencia de un pensamiento que se arrastra desde el siglo XIX, después de la Independencia con España - es lo que Mignolo (2007, p.

26) define como una “hidra de tres cabezas”: una es la retórica, la segunda es la idea de “salvación” y la tercera, más cruel, la de “progreso”.

Al imponer este pensamiento colonial moderno, la parcela social subalterna del país y porque no decirlo, de toda Latinoamérica, continuaría dentro de los parámetros de la pobreza – material y de raciocinio – mantenida, fomentada y aumentada por esos docentes que, aun sin ser europeos (porque la mayoría de ellos eran mestizos, así como yo) sustentaron, desde la época colonial, un pensamiento etnocéntrico a favor de la clase dominante, despreciando a su propia etnia originaria.

Y cuántas veces yo, docente primario, mestizo de originario con madre de sangre europea – belga-catalana – no iría a actuar de la misma forma que los otros “colegas”. Fue después de salir de Salta y residir en el Brasil, trabajando en escuelas primarias fronterizas de Puerto Iguazú, Misiones (ARG) que percibí la importancia que se le da al folclore y a la escritura, principalmente a través de los contenidos curriculares primarios exigidos dentro de las instituciones escolares. Así, en todas las ciudades donde he vivido – Salta, Puerto Iguazú, *Foz do Iguacu*, Curitiba – fue posible percibir la fuerza hegemónica del “saber culto” y de la escritura, a pesar de que todos empleasen coloquialmente, la oralidad en el cotidiano popular. Martin-Barbero explica que la “ilustración” consideraba al “pueblo” lo opuesto a lo “popular”, representando con este vocablo a prejuicios como superstición, ignorancia y desorden. Es posible pensar en un pensamiento “ilustrado” defendido por la clase política de Argentina y apropiado, en este caso, por la clase docente.

Como sustenta Rodolfo Kush (1976, p. 15), la cultura americana – y por extensión la argentina – valoriza el saber enciclopédico que nos hace fingir *ser-alguien* a fin de esconder un posible y esquizofrénico complejo de inferioridad. Tal vez sea así, y, sin ánimo de pretender ser diferente, puedo afirmar que por mucho tiempo viví aceptando paradigmas que diferenciaban el *saber enciclopédico* de aquello que era del pueblo, un saber repasado y mantenido de generación a generación por un repertorio vivo, basado en la voz y en la un ritual envolviendo aspectos corporales (gestos, entonación de voz) junto a aspectos semióticos como vestimenta e instrumentos.

Dejé esa escuela y retorné a la ciudad de Salta en busca de mejor oportunidad, como cualquier individuo de clase social subalterna lo hace, inclusive los mestizos de originarios andinos que dejan sus lugares para buscar “mejor vida”

en las ciudades, formando así un contingente social masificado constituyente de las villas periféricas. Conseguí entrar en la Banda de Música de la Policía de Salta como segundo clarinete. En esa época, era un placer tocar en ella porque todos los domingos la Banda de Música de la policía provincial se presentaba en la glorieta de la plaza central – conocida como Plaza 9 de Julio - interpretando temas clásicos y populares (folclóricos como zamba, chacareras, gatos, etc.).

La vida nocturna era agitada y existían diversas “peñas” o locales con espectáculo en vivo – música y danza “folclórica” – donde el público podía cenar una excelente parrillada, empanadas y, lógicamente, dentro de la cultura norteña, beber un buen vino tinto. En aquel entonces se presentaban algunos bagualeros – solo del género masculino – y el que marcó mi memoria individual era el *bagualero Vázquez*, que aún vive en la ciudad de Salta. Sus performances eran respetadas y apreciadas por todos, desde aquella fecha a los días actuales. Fue en ese ambiente musical popular donde aprendí a valorizar y apreciar el canto coplero; pero fue a partir del momento en que inicié mi maestría en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana-UNILA, que busco entender la performance de los cantores copleros (llamados de bagualeros y vidaleros) que presentan su canto que representa, como explica Taylor (2013), una práctica incorporada; o sea, una práctica adquirida oralmente, pasada de generación en generación, apropiada y mantenida por un sector social subalterno.

De esta forma, al estudiar performances musicales de un grupo social minoritario que habita poblaciones localizadas en la región andina y subandina, me permitirá establecer o al menos comprender los lazos que la unen con un pasado histórico, a través de su memoria social. ¿Cómo los estudios desde la categoría de la performance pueden conferir una mirada distinta a las prácticas culturales clasificadas como *folclore*? Si sustituyéramos el poder concedido al *folclore* y a la *tradicción* y adoptásemos los estudios de la performance como categoría analítica, ¿de qué manera estos estudios darían a las categorías artísticas continuamente performatizadas y reformatizadas, como son el canto coplero, las danzas y algunos rituales (Pacha Mama), un medio de descolonizar la memoria colectiva del pueblo alejándose del poder hegemónico y de la industria cultural? Por lo tanto, *a priori*, será preciso indicar el recorrido del siguiente estudio.

En el **primer** capítulo, se presentan distintas perspectivas sobre el objeto de estudio con la hegemonía del folclore y la cultura popular y cómo la posición

decolonial puede cambiar el discurso y su foco con los conceptos de performance, hibridismo y memoria hacia el canto coplero.

El **segundo** capítulo da a conocer la pesquisa de campo sobre el canto coplero y sugieren una división del mismo en géneros musicales denominados de baguala, vidala y tonada, siendo que para este estudio se destaca la baguala. El canto coplero – en distintas categorías como baguala, vidala o tonada – posee una estructura poética adjudicada a la poética española barroca definida bajo el nombre de **copla**, pero su ritmo, la entonación tritónica de la voz y su timbre y el empleo de un instrumento de percusión andino denotan una raíz cultural diversificada de los pueblos originarios transnacionales que habitaron la región andina que actualmente se divide geográficamente en cuatro países: Perú (sur), Bolivia (parte oeste y sudeste), Chile (norte) y Argentina (noroeste).

Obviamente que este estudio representa tan solo el primer escalón hacia una mayor expansión del estudio de performances artísticas en una comarca cultural andina por lo que se ha realizado una somera investigación a fin de obtener datos para el registro de campo pero, de ninguna manera es posible sustentar que el recorte aquí presentado sea el definitivo, abriéndose posibilidades para otros más profundos e expansivos.

Para el estudio sobre la performance, en este capítulo, parto de las contribuciones teóricas de autores como Paul Zumthor, Richard Schechner, Diana Taylor, Víctor Vich y Virginia Zavala, María Bianciotti y Mariana Ortecho, Justo López, Antonio Romeralo, entre otros, buscando sustentar lo informado sobre la performance como algo imposible de definir de modo cabal, su relación con lo ritual y la oralidad y el espacio y la utilización de un tipo de lenguaje poético. Junto a esta pesquisa bibliográfico-documental cuya importancia resalta Ruiz llamándola de génesis del proyecto de pesquisa (1996, p. 56-59), este trabajo presenta al mismo tiempo, una pesquisa de campo que permitió la observación de los hechos tal como acontecen durante la recolección de datos, como respuesta a las técnicas empleadas: cuestionario oral, entrevistas (grabadas y filmadas).

El **tercer** capítulo presenta la geocultura de la región andina – lugar de la pesquisa de campo - donde, históricamente, se localizaba la cultura diaguita-calchaquí, presentando su primera dominación por parte de los Incas y su segunda dominación, más cruel y que casi los llevó a la extinción, por parte de los españoles. El vocablo “geocultura” está empleado aquí para presentar un determinado espacio

– el andino, formado por altas montañas y el subandino, formado por valles y quebradas – donde descolló, vivió, se mestizó una cultura originaria significativa: los diaguitas-calchaquíes.

El objeto de la pesquisa fue la performance de coplas practicada y mantenida cotidianamente por una parcela pequeña de la sociedad andina formada por descendientes y mestizos de culturas indígenas. La performance como acontecimiento oral y gestual, acto performático que envuelve dos géneros musicales andinos produce, al igual que la escritura, consecuencias cognitivas particulares y concepciones del mundo distintas, según el sujeto-coplero pertenezca a determinado grupo social subalterno y a determinada región andina, provocando la manutención de conceptos colonizados como folclore, religión y nación.

Asimismo, este capítulo presenta al lector conceptos de la teoría de la música para que entienda mejor lo que es entonación de la voz y tonos, además de presentar el instrumento de percusión (la caja) – empleado por el sujeto coplero y la fuerza del hábito de la bebida en esta comunidad de sujetos que usan el elixir, sin caer en el alcoholismo.

El **cuarto** capítulo representa el intento de comparar algunos copleros en situación masiva para revisar cómo se situaron en ese contexto de apropiación comercial y ante un público diversificado, manteniendo su práctica incorporada de entonar coplas, aprendida por la fuerza de la oralidad y constituida en un repertorio que continuamente se recrea, modifica y repite a través de las continuas performances (cotidianas) que los sujetos copleros practican, dentro y fuera de sus hogares.

Finalmente, en las consideraciones finales se pretende volver a los cuestionamientos propuestos del trabajo para reflexionar sobre las posibilidades concretas que el estudio alcanzó, buscando contestar a algunas de estas problematizaciones e incentivando a otros pesquisadores a profundizar el tema propuesto.

CAPÍTULO 1 – ASPECTOS INTRODUCTORIOS

“El arte es el lugar de la inminencia: su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones”

GARCIA CANCLINI

Las performances del canto coplero de sujetos – de ambos géneros y diferentes edades - que habitan la región andina y subandina es el objeto de esta pesquisa proponiéndose, como principales objetivos: el análisis de prácticas culturales consideradas como un repertorio performatizado; la comprensión de la memoria colectiva de los sujetos actores; el discurso y aspectos semióticos contenidos en la copla y empleados por esos performers y el cruce entre performances de sujetos copleros. Para concretizar dichos objetivos debemos, en primer lugar, considerar que una performance se establece a partir de relaciones presenciales entre sujeto-performer y audiencia, configurándose de esta forma, como un arte que se recrea y se mantiene en la connivencia establecida *a priori* entre ese performer y el público. Esa recreación y manutención representa el aura que, lejos de perderse, se exhibe y permite que una obra de arte – en este caso el canto coplero – pueda ser reproducida, sea sin algún interés monetario (simplemente artístico) o por interés lucrativo cuando ese canto – y sus performers – son apropiados por la industria cultural y la hegemonía del folclore.

¿Por qué la ideología del folclore mantiene su hegemonía en la región pesquisada? ¿Cuál es el interés de muchos sujetos definidos como “bagualeros” que subordinan su memoria individual-cultural para una memoria colectiva donde el folclore tiene primacía? Además es posible sustentar que el canto coplero es producto y combinación de elementos intersemióticos que representa una interculturalidad producida y mantenida durante los dos últimos siglos en esa región. Por otro lado, debemos cuestionarnos de qué manera influye la industria cultural contemporánea en la apropiación del canto coplero a nivel regional, nacional e internacional y cuál es la diferencia entre el género musical definido como *baguala* de aquel que se denomina *vidala*. Finalmente, es preciso indagar si los estudios de la performance podrán dar cuenta de responder a estas cuestiones, porque tanto las

supra expuestas como las que irán surgiendo a lo largo de este trabajo, podrían permitir la iniciación de nuevos estudios más profundos, entendiendo que cualquier práctica incorporada precisa ser estudiada a partir del paradigma de los estudios de la performance, alejándose de las hegemonías que continúan manteniéndose con fuerza en Latinoamérica, como el folclore, lo nacional-regional, lo tradicional y lo autóctono, pues estos conceptos cristalizan un vasto repertorio artístico que circula por el territorio en cuestión desde hace siglos, pero que muchas veces es silenciado o circunscripto al poder hegemónico, según el momento histórico y la conveniencia de la elite de turno (criollos, mestizos-blancos, militares, minoría oligárquica, etc.).

Es de destacar que pocos estudios se han llevado a cabo desde la epistemología de la performance del canto coplero en la región andina, mencionándose aquí las aportaciones del etnomusicólogo español Enrique Cámara de Landa (1994; 2006), y de los pesquisadores franceses Michel Plisson (1987) y Sarah Milliard (2012), y con fecha más antigua (1935), las investigaciones del musicólogo argentino Carlos Vega¹; además de la bagualera salteña Karina Guanca Aramayo (2012) que expone sobre la diferencia entre canto lírico y coplero (bagualas) en su tesina de grado en Licenciatura en Artes Musicales con orientación en canto.

Intentamos aquí, aportar con los estudios performáticos del canto coplero, teniendo como eje de estudio sus variantes musicales definidas con los nombres de baguala y vidala, aunque las mismas posean una misma base: las coplas cantadas. Se aclara que en ese trabajo las citaciones directas o indirectas que en su original están en lengua portuguesa o francesa, fueron traducidas al castellano, manteniendo la fiel reproducción de su sentido y en la versión final en nota de pie de página el lector podrá leer el mismo texto en el original.

Esperamos que otros investigadores se interesen en leer, criticar, corroborar, rectificar y profundizar los resultados aquí expuestos que humildemente se ofrecen – de manera provisoria - porque el canto coplero, en muchas de sus variedades – andinas, subandinas, vallistas y quebradeñas -, circula y se mantiene en la memoria colectiva e individual de los que deciden performatizarlo – de aquí en adelante serán llamados de *sujetos copleros* -convirtiéndolo desde hace siglos en performances

¹ Biografía disponible en la página web:< <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/>>.

cotidianas; pasando, de esta forma, a representar una geocultura específica de cada región y que en este trabajo solo estará orientada a la parte andina y subandina, pues son prácticas incorporadas de un valor inconmensurable.

Sabemos que las investigaciones y los resultados aquí presentados no llegarán a contestar todas estas indagaciones *in supra* mencionadas, porque no consiguen abarcar el amplio espectro geocultural del canto coplero pero, al menos, se pretende avivar el interés para que se discutan mediante empleo de distintos instrumentales, tales manifestaciones culturales. Otrosí, la temática abordada – coplas, performance, categorías musicales, entre otras – fue dividida en un estudio consistente en dos etapas convergentes: la primera, basada en aspectos teóricos encontrados y escogidos dentro de una bibliografía sobre performance y artículos actualizados sobre el uso de esta categoría analítica presentadas por investigadores de la performance, el canto coplero; disciplinas como la sociología, la etnomusicología, la historia, y la teoría de la música, mencionados en las referencias.

La segunda etapa correspondió a la pesquisa de campo realizada en parte de la región andina, en julio de 2015 y los resultados obtenidos compuestos de entrevistas, filmaciones, encuentros de copleros a nivel informal y en un festival. El estudio de las performances ha adquirido mayor fuerza después de la segunda mitad del siglo XX porque su característica principal es la multivocalidad² que lo convierte en un estudio interdisciplinar posmoderno. Al emplear los estudios performáticos resaltamos aquí que es preciso reorientar los modos cómo se han estudiado tradicionalmente la memoria y la identidad cultural en América Latina - especialmente en América del Sur -, ya que se continúa empleando el discurso en defensa del folclore (que se apropia de la memoria colectiva), siendo un vocablo que, a pesar de ser presentado en este trabajo, no condice con nuestro posicionamiento como investigadores pues, como sustenta Certeau (2005, p. 146), el mismo representa el aspecto cultural constituido por una sociedad que se apropia de él para usarlo como un objeto de una comercialización económico-política.

Por ser el *folclore* una palabra polisémica y muchas veces cargada de una ideología a favor o en contra de ella, es preciso tomar cuidado al analizar tal objeto. Por ello, habrá una parte dedicada al folclore con un posicionamiento imparcial y

² Un conjunto de voces que hablan en unísono pero desde diferentes puntos de vista.

crítico de nuestra parte ya que este estudio busca contemplar las prácticas incorporadas convertidas en performances dentro de un determinado espacio geográfico. Es dentro de ese espacio pesquisado, así como en la mayoría del continente americano, donde la elite se apropió de lo subalterno a través de la industria cultural y de la ideología a favor del folclore, haciendo que memorias, prácticas culturales, rituales y creencias pasen a pertenecer a un archivo o acervo histórico y folclórico, manteniéndose jerarquías sociales que deben ser respetadas, donde el mestizo y el indígena constituyen los niveles inferiores.

Como explica Carolina Santamaría Delgado³ (2007, p. 199), “la diferencia racial/colonial se mantuvo y se ha seguido manteniendo – aunque rearticulada a través de otros términos y otros discursos – gracias a mecanismos sociales que perpetúan esta división”. Uno de esos “mecanismos sociales” sería el concepto de folclore, dominante en Latinoamérica y muy perceptible en la región andina pesquisada. Conforme lo ha detallado el Magister Goulart (2016, p. 21) en su estudio sobre la artista Marina Abramovic⁴, los estudios de performance representan una forma de alejarse del pensamiento colonial moderno y una forma de entender que la decolonialidad “empieza por casa”; o sea, por el propio autor de este trabajo que durante mucho tiempo ha sido dominado por una forma de pensar positivista y etnocéntrica herencia de la vieja escuela que rigió – y continúa rigiendo – la educación de los países latinoamericanos.

Mediante los estudios sobre performance aplicados al canto coplero, éste puede ser considerado como una *práctica incorporada*; porque la performance destituye todo tipo de estudio tradicional y etnocéntrico, el cual ha dado énfasis mucho más al *archivo* que al *repertorio* cultural de una sociedad o de un grupo social minoritario, pues el *archivo* cristaliza y permite su “conservación” documentada, mientras que el *repertorio* representa aquellas prácticas performáticas que son efímeras y muchas veces, se pierden al no ser registradas. Esto acontece mayoritariamente cuando el canto coplero es performatizado dentro de un ambiente

³En el libro de Castro-Gómez y Grosfoguel *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, la autora publicó su artículo titulado *El bambuco y los saberes Mestizos: Academia y Colonialidad del Poder en los estudios Musicales Latinoamericanos*.

⁴Disertación de Maestría en Teatro de José Ricardo Goulart, presentada en la Universidad del Estado de Santa Catarina (2016).

familiar, en el seno del hogar o en ruedas de amigos y copleros, como fue el caso de la “entrevista⁵” realizada en el *Patio de las Empanadas*, en la ciudad de Salta (2015).

Según Taylor (2013, p. 46), todo acto incorporado nos permite “hacer”, o sea, “construir un momento performático”, a partir de un aprendizaje, almacenamiento y transmisión de un conocimiento que, en el caso del canto coplero, representaría una forma de aprender o un arte de “hacer” que se transmite por la oralidad y que no precisa, indefectiblemente, de ser registrado a cada instante. Sin embargo, sin ser demasiado radical con este paradigma tayloriano, podemos sustentar que la tecnología puede “ayudar”, muchas veces, a registrar performances que se originan en un ambiente cotidiano, informal y que se pierden para siempre, imposibilitando conocerlas, valorarlas y estudiarlas. Es lo que explica Cámara de Landa (2006, p. 13) cuando sustenta que el conocimiento de algunos géneros musicales andinos es mayor para aquellos que tienen contacto con algún medio masivo tecnológico (televisión, filmes). De cualquier manera, es imposible negar la fuerza que actualmente poseen la industria cultural y la hegemonía de las tecnologías mediáticas que continúan cristalizando y archivando muchas de esas prácticas incorporadas, cuando son realizadas en ambiente públicos como festivales, encuentros de copleros (nacionales e internacionales), entrevistas en TV o grabación de CD, convirtiendo muchas performances en *archivos* fácilmente encontrados en redes virtuales como el YouTube, Facebook, Portales virtuales, entre otras.

Además, es preciso entender el valor semántico de algunos vocablos empleados en este trabajo como, por ejemplo, *archivo* y *repertorio*; para ello, precisamos remitirnos a la explicación dada por Taylor (2013, p. 49) para cada uno. Así, el *archivo* se refiere, mayormente, a todo lo que es “guardado” por la escritura y la media como, por ejemplo, documentos, textos, CD, videos, textos literarios u objetos en los museos. Ya el *repertorio*, a diferencia del archivo, es todo aquello considerado “efímero”, representativo de prácticas y conocimientos incorporados, como, por ejemplo, el canto coplero de la región andina. De esta forma, los estudios sobre la performance propuestos por Taylor (2013) – y su denotada diferencia entre el valor que se le debe dar al repertorio aunque también al archivo - permitirán entender la diferencia entre esos dos vocablos supracitados, así como la importancia

⁵ Iba a ser una entrevista formal pero se convirtió en una rueda de amigos donde tres bagualeros performatizaron coplas con la participación de tres poetas salteños y el autor de este trabajo.

de estudiar al canto coplero a partir de una óptica performática y no más bajo la lupa de lo folclórico, pues los estudios performáticos insisten en valorizarla práctica incorporada de actos que, mayoritariamente son aprendidos en la oralidad y mantenidos en la memoria colectiva de algún grupo minoritario subalterno, como es el caso de los mestizos cantores de coplas, mayoritariamente del género femenino.

Nuevamente se hace hincapié en la cuestión de la *mezcla cultural* - que puede ser entendida como un proceso de *interculturalidad* - porque es un elemento que contiene visiblemente las diferencias y características socioculturales que le son peculiares a cada grupo social. Conforme Catherine Walsh (2009, p. 24), la *interculturalidad* - tema de la moda actual -, está presente tanto en las políticas públicas cuanto en las reformas educativas, constituyéndose en el eje importante dentro de la esfera nacional-institucional, resultado de las demandas sociales político-ancestrales en un momento histórico dominado por el poder, el capital y el mercado global. Varias expresiones semánticas se adaptan a este estudio performático del canto coplero: una, podría ser el *hibridismo*, término propuesto por García Canclini (2001, p. 14); entendido como un proceso sociocultural donde intervienen – discretamente – prácticas culturales que existían por separado y que, al combinarse, generan nuevas prácticas, objetos y estructuras sociales y culturales.

Para Canclini (2001, p. 21), “la mezcla de colonizadores españoles y portugueses [...] con indígenas americanos [...] volvió al *mestizaje* un proceso fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo”. Pero, ¿será que lo *híbrido cultural* genera nuevas prácticas a cada generación o se cristaliza dentro de su concepción semántica de algo que no da “frutos”? Así, otra forma de entender al canto coplero - como un proceso de elaboración que se da a partir del choque entre dos culturas - sería a través del concepto de *mestizaje*, a partir del postulado de Gruzinski (2007, p. 30) que le considera como un elemento semiótico “positivo”. Sin embargo, el vocablo *mestizaje*, representativo de mezclas de hábitos y creencias, no sería, por sí solo, suficiente en ese trabajo para nombrar y mencionar formas contemporáneas de *interculturalidad* o *interculturalidad crítica*, como sustenta Walsh (2007; 2010) que representarían el proceso de *decolonialidad*, un concepto presentado por Mignolo (2007, p. 47). Al intentar aquí unificar criterios definitorios llegamos a la conclusión de que el canto coplero podría ser entendido como:

1. Un proceso de *hibridismo*: porque prácticas culturales que existían separadamente, por un lado, traídas por los conquistadores y por otro lado,

las creadas y mantenidas por pueblos indígenas, se unieron y transformaron en nuevas prácticas (GARCÍA CANCLINI, 200, p.14);

2. Una forma cultural producto de un *mestizaje cultural* producto de un largo proceso de elaboración provocado a partir del “choque” (pacífico o bélico) entre las dos culturas antagónicas en cuestión (GRUZINSKI, 2007, p. 78);
3. Una *interculturalidad* – concepto que liga una geopolítica de lugar y espacio a un proyecto sociocultural, político y étnico orientado a la descolonización y a la transformación y que Catherine Walsh (2007) presenta como una *categoría crítica* cuya perspectiva es alejarse del problema de la diversidad cultural y étnica latinoamericana para focalizarse en la problemática estructural-colonial-racial donde los *blancos* se jerarquizan encima de los pueblos indígenas, afrodescendientes y mestizos, siempre posicionados e los “andares inferiores” de este escalafón social. (WALSH, 2007, p. 47);
4. De la misma forma, podría ser considerado como un *estilo de cantar performatizado* por sujetos copleros que representarían ese proceso de interculturalidad que, al mantenerse durante siglos, se ha ido fortaleciendo y posicionando como uno de los baluartes latinoamericanos de la decolonialidad de la región andina.

Esta *mezcla cultural* -- que aconteció entre diferentes sociedades que se encontraron, se chocaron y, por la fuerza o pacíficamente, compartieron (y comparten) un mismo espacio histórico y geográfico dentro del continente americano y del espacio geocultural localizado en la región andina es la que produce y mantiene la comunidad subalterna de sujetos copleros de la región pesquisada, mediante empleo cotidiano de performances donde el empleo de la voz, con un timbre especial, un tipo de vestimenta y el acompañamiento rítmico producido por una caja (instrumento membráfono) permiten una forma de interculturalidad corporal típica de la región andina. Entendamos mejor lo que es el canto coplero que puede ser llamado de baguala, vidala, tonada, o simplemente, canto coplero:

1.1 EL CANTO COPLERO EN LA REGION ANDINA

El sujeto contemporáneo que habita una vasta región transnacional⁶ tiene una cultura musical representada en las performances del canto y la ejecución de instrumentos musicales que expresen la memoria colectiva de algunas comunidades que en ella habita. Entre esos instrumentos, los más usados son: el bombo, la guitarra criolla, el charango, y la caja coplera. El bombo y la caja coplera son instrumentos de percusión (membráfonos) porque están compuestos por el mismo principio acústico: un cuerpo cilíndrico (en su mayoría) de madera y dos parches de cuero, sujetos al cuerpo principal por aros de madera con tientos de cuero. El charango es un símil de la bandurria europea, constituido de cinco cuerdas dobles y una caja de resonancia que antiguamente era hecha con caparazón de armadillo (quirquincho) y actualmente es de madera.

Su timbre es de una 5ª tonal aguda. Ejemplificando esta teoría musical, la 5ª (Quinta) Tonal de la nota Do, por ejemplo, es la nota Sol; la 5ª de la nota Re es La, y así sucesivamente. La guitarra *criolla*, llamada así después de la conformación de los Estados-naciones latinoamericanos, principalmente los de la cuenca del Plata, es un instrumento de cuerdas de origen español, conocido como “vihuela” o “vigüela”, vocablo éste usado por José Hernández en su obra *La vuelta de Martín Fierro* (1879, p. 8):

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

De esta forma, al combinar la voz con un instrumento de percusión llamado de caja (Figura 1), se constituye el canto coplero que simboliza la creatividad, la expresión estética y oral y la posibilidad de una transformación continua definida como performance.

⁶ La región andina es definida aquí como transnacional porque comprende un territorio constituido actualmente por países como Argentina (noroeste); Bolivia (sur, sudoeste y centro), Chile (norte) y Perú (sur y sudeste). En la página 56, la Figura 2 muestra parte de este territorio, donde fue realizada la pesquisa de campo.

Figura 1 - Caja coplera Instrumento membráfono unísono.



Fuente: http://3.bp.blogspot.com/fX4bjt3L5Q/U4_AulrGKI/caja.jpg, 2015.

El canto coplero - performatizado en la región andina por grupos sociales subalternos -podrá definirse entonces como una antigua práctica incorporada producida y mantenida en la región andina, aunque menos valorizada - a diferencia de otros géneros musicales considerados representativos del “folclore salteño” como la *zamba*, la *chacarera*, el *carnavalito*, el *gato*, el *chamamé* y, dándole un prestigio nacional-argentino, el *tango*. Este canto es formado por coplas o estrofas de cuatro versos - mayoritariamente de métrica octosilábica y rima consonante – y es performatizado a través de la voz de los gestos y de un instrumento en particular (la caja), habiéndose, a lo largo del tiempo, convertido en una costumbre andina que conserva *vestigios* de la principal cultura originaria que habitó gran esa región, conocida por el nombre de *diaguíta-calchaquí*, aunque también es preciso mencionar la cultura inca que dominó, antes de la llegada de los españoles, a todas las otras culturas andinas, a partir de la segunda mitad del siglo XV.

Esos *vestigios* son la *entonación de voz* – tono y timbre - y el uso de un *instrumento de percusión* (la caja). Algunas coplas pueden ser marcadas

rítmicamente en compás de 2/4⁷. Ya los ritmos de 3/4 (ritmo de vals) y 6/8 usados en este canto, pueden ser encontrados en otros patrones rítmicos latinoamericanos, como explica Carolina Santamaría Delgado (2007, p. 199)⁸, lo que indica que los mismos ya eran usados y practicados por muchos pueblos originarios, sin, necesariamente, haberse apropiado de ellos, después de la conquista española. La emergencia del canto coplero en este momento histórico condice con la importancia de ser estudiado a través de la óptica de los estudios performáticos, alejándose del dominio del folclore, pues esta última categoría aún mantiene una estructura etnomusical europea y anglosajona contemporánea.

Tal vez, el canto coplero sea mejor valorizado y comprendido mediante la junción de la performance junto a los estudios poscoloniales latinoamericanos. La performance proporcionará elementos que ayuden a entender una práctica incorporada como repertorio aprendido en la oralidad, mucho más que un archivo. Por su parte, los estudios poscoloniales proporcionarán el marco teórico apropiado para deconstruir críticamente las maneras cómo se constituyó el conocimiento folclórico y etnomusicológico latinoamericano en lo que se refiere a las coplas, su performance y su historicidad, como afirma Delgado (2007, p. 197).

El primer paso para el estudio performático del canto coplero está en conocer la recreación que el pueblo originario andino hizo al combinar al ritual de las performances ancestrales quechuas y diaguita-calchaquíes (con su ritmo, tesitura de la voz, instrumentos) la tradición castellana de la copla popular. La *hibridación* o *mestizaje* entre estas dos culturas sería una explicación fehaciente de cómo el canto coplero se convirtió en una mezcla cultural que perdura desde siglos anteriores y continúa con dinamismo hasta los días actuales. Los diaguitas-calchaquíes – uno de los tantos pueblos originarios que habitaron la región andina y subandina pesquisada - tenían, entre sus costumbres o tradiciones, el ritual de un cántico compuesto únicamente de un solo tono musical: el *jói-jói* (onomatopeya del sonido gutural que emitían estos indígenas).

Posiblemente esa fue la base rítmico-melódica que luego se transformaría en el canto coplero. Conforme el Director Nacional del Consejo Federal del Folclore

⁷ Léase dos por cuatro. En Teoría de la Música, representa la estructura de dos figuras negras por cada compás, siendo que cada “negra” representa 1 tiempo. El compás de 2/4 es empleado para marchas militares y otros ritmos antiguos, debido a su fuerza intencional dada en el primer tiempo.

Argentino-COFFAR, señor José de Guardia de Ponté (2015), la copla actual, cantada en una vasta extensión andina y subandina, como es el noroeste argentino, sugiere la existencia de un proceso de “adosaje” – entendido como hibridación o mestizaje cultural - que se dio durante siglos:

“... en el valle [*calchaquí*] (itálico nuestro) hay canto derivado de cantos originarios porque el indígena ya tenía el ritmo. Lo único que adosa, cuando llega el español, es la copla. O sea, la letra, picaresca [...] Ahora bien, el originario tenía su ritmo, no tenía melodía; la melodía venía de Europa. El indígena usaba cualquier cosa como instrumento de percusión. Un ejemplo de ritmo monótono es el *jói-jói* del norte argentino. Luego se le incorporará la copla y va a cantar el *bagualero* del norte argentino con ese ritmo y según la región” (PONTÉ, 2015).

Al “adosar” la copla – letra picaresca constituida por una estrofa de versos mayoritariamente de seis u ocho sílabas – al ritmo *jói-jói*, entendido por Ponté (2015) como “monótono”, se construiría la *mezcla cultural*, base de una práctica incorporada actual: el canto coplero andino, performatizado en el cotidiano de un grupo social minoritario y mantenido en su memoria colectiva desde hace, por lo menos, más de dos siglos. Por lo tanto, la memoria es una categoría importante que nos posibilitará una mejor comprensión del proceso de hibridación o mezcla cultural que dio origen al canto coplero como actualmente se lo conoce en una vasta región andina.

Según Gondar (2005, p. 7) la memoria es “algo inacabado porque se insiere en el campo de las luchas y relaciones de poder” que acontecen en cualquier sociedad. La memoria es, pues, una herramienta que todos los sujetos sociales poseen y usan para resistir, recordar y relacionarse con otros sujetos, formando grupos sociales que se mantendrán unidos a través de una memoria colectiva. Luego, podríamos pensar en la metáfora de que la memoria social sería como un conjunto compuesto de muchos otros subconjuntos llamados memorias colectivas. Uno de esos subconjuntos en la región andina, representaría la memoria colectiva de los sujetos copleros (sea que se autodefinan como “bagualeros”, “vidaleros” o, simplemente, “copleros”).

La memoria tiene la propiedad de conservar ciertas informaciones, remitiéndonos a las funciones psíquicas por medio de las cuales todo ser humano –

que está incluido *sine qua non* en un grupo social y en una determinada sociedad - actualiza sus informaciones a través del lenguaje. De esta forma, surgen tres tipos de memorias - conforme lo explica Le Goff al mencionar la clasificación propuesta por Leroi-Gourhan (2013, p.390) - : la **específica** (de los animales); **étnica** (social) y **artificial** (virtual), siendo importante en este trabajo la étnica o social. Se podría decir que los sujetos copleros (aquellos que performatizan coplas diariamente) forman parte de un grupo subalterno y minoritario que mantienen su memoria colectiva. Luego, la memoria es un elemento muy poderoso que mantiene “recuerdos” vividos fehacientemente o que fueron impuestos a las nuevas generaciones como si fuesen propios de ella y de su época.

La **memoria colectiva** de los sujetos copleros estará constituida por prácticas incorporadas que se mantienen en y por la oralidad y que constituirán la base de las performances que ellos practican. El ritmo o pulso discursivo podría ser encontrado entonces en la entonación de la voz y en el acompañamiento rítmico del mismo, con el apoyo de un instrumento de percusión, la caja. Pero la memoria colectiva de cada grupo social se une entre sí para formar algo más fuerte: la memoria social. Para comprender mejor el concepto de memoria, es preciso delimitarlo como un fenómeno individual, íntimo y luego estudiado como un fenómeno colectivo y social, sometido a fluctuaciones, transformaciones y cambios constantes.

Por cierto, la memoria individual tiene una base mnemónica que se hereda (por ejemplo, la forma de cantar entonando tan solo tres tonos o notas de la escala pentatónica mayor o menor; o la manera de ejecutar la caja), pero, así como conserva, también incorpora nuevos conocimientos, conforme el momento histórico vivido por el ser humano. De esta forma, la memoria contemporánea de los sujetos copleros y sus performances tendrá relación directa con los eventos históricos y geográficos contemporáneos – su geocultura contemporánea -, porque, como afirma Pollak (1992, p. 201), “la memoria está constituida por personas vivas”.

En el habitante de la región andina pesquisada, esa memoria – individual y colectiva - presenta marcas ideológicas aferradas a conceptos que “cristalizan”, como “folclore” y “tradición” y así, muchas performances de copleros dejan de ser consideradas como repertorio y pasan a formar parte de un archivo que, en nombre del folclore, busca “protegerlas”. Este tipo de performance acontece, en mayor grado, cuando son realizadas para un público o audiencia desconocida, dentro de un ambiente dedicado a la tradición y al folclore, como son las fiestas “populares”,

donde el cantor se convierte en alguien anónimo, secundario, para sobresalir en primer plano, la performance en sí, mantenida entre el sujeto coplero y la audiencia.

En las performances realizadas en ambientes públicos (festivales, encuentros de comadres, fiestas patronales, día de la Pacha Mama, etc.), las coplas mantendrán un carácter de anonimato, según lo explican Polo y Pozzo (2011, p. 193), al decir que “el autor no es importante y sí el mensaje dado”, o sea, lo importante en este tipo de performance direccionada a un público desconocido, no será el cantor o la cantora la figura central de la performance y si la característica del discurso imbuido en las coplas (sarcasmo, ironía, picardía, libidinosidad, amor, etc.) y el objetivo principal: competir y surgir como un eximio coplero (de ambos géneros). Porque los sujetos copleros que se presentan en esos eventos públicos buscan, sobretodo, salir del anonimato y poder alcanzar una cierta fama que les permita sobrevivir a través de sus performances, convertidas en objetos “útiles” para la **industria cultural**, término éste propuesto por Adorno (1947) para representar el totalitarismo político donde lo cultural se masifica a través de las tecnologías. Dos fases de una misma dinámica (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 73).

Si, por un lado es preciso considerar a las performances como prácticas incorporadas de un repertorio adquirido en la oralidad y mantenido en la memoria – individual y colectiva - de algunos grupos subalternos de la región andina, por otro lado, al mencionar la copla, se hace preciso localizarla en un **espacio geocultural**, vocablo empleado por Kush (1996) para referirse a un lugar donde existe o coexiste una determinada cultura que se pretende conocer y estudiar. Luego, el espacio geográfico presentado en este trabajo tiene como punto de partida para el estudio de las performances del canto coplero contemporáneo a una de las tantas culturas originarias que habitaron el territorio andino: los diaguitas-calchaquíes, pues a ellos pertenecía el ritmo *jói-jói* que, al mezclarse, probablemente, con la copla barroca de los colonizadores, produjo un género musical (una mezcla) que fue cobrando fuerza, transformada por las voces que la recreaban a lo largo de los siglos y gracias al empleo de la oralidad, hasta convertirse en el actual canto coplero.

Esta práctica incorporada fue heredada, transformada y mantenida oralmente en las voces de muchos sujetos copleros – de ambos géneros y de diferentes edades – de la región andina. Algunos, se autodefinen como “bagualeros(as)”; otros, como “vidaleros(as)” o, simplemente, como “copleros(as). El adjetivo “bagualero” es muy empleado en las provincias de Salta y Catamarca y parte de Tucumán. El

adjetivo “vidalero” es empleado en las provincias de La Rioja, parte de Santiago del Estero y algunas localidades de Jujuy. Ya el adjetivo “coplero” es usado en gran parte del noroeste argentino y sur boliviano, donde se llama al canto coplero de “tonada”. Independiente del adjetivo usado, los sujetos que performan este canto, no se preocupan de ser catalogados de una u otra forma, pues su mayor preocupación es el mostrar su repertorio, su voz y su persona, que deja de ser un simple cantor para convertirse, sea en público o en un ambiente particular – rueda de amigos, entre familiares – en un actor performance. En cualquiera de esas categorías, el canto tendrá la misma base: la copla o estrofa de cuatro versos mayoritariamente octosílabos.

Una práctica incorporada ancestral, aprendida en la oralidad y pasada de generación a generación por un grupo social subalterno, mayoritariamente mestizo, continua en este tiempo actual presa a conceptos como por ejemplo, el folclore., pero, aun así, demuestra ser una forma de repertorio, mantenido y aprendido en la oralidad, que permite la creación de performances, ricas en su contenido discursivo (coplas), en el dominio de la voz apenas usando tres tonos y en la forma de entonar un canto que trae la reminiscencia de los originarios que habitaron la región andina y cuyos descendientes directos o indirectos, repiten, mantienen y cultivan en su cotidiano, principalmente las mujeres, mestizas de pueblos originarios.

CAPÍTULO 2 - LA RESISTENCIA DEL CANTO COPLERO: LA BAGUALA

Buscamos reflexionar sobre dos géneros musicales derivados del canto coplero y sus performances: la baguala y la vidala, presentando la sutil diferencia entre ellas. ¿Son ambos géneros provenientes de una misma raíz cultural surgida en España en el siglo XVII? ¿Cuál es la función “social” que posee el canto coplero para un grupo subalterno contemporáneo? ¿De qué forma es posible emplear el concepto de mestizaje como una forma “positiva” de entender los procesos de mezcla cultural que acontecieron en la región andina? Estas cuestiones tienen por objetivos: conocer las raíces del canto coplero – baguala y vidala principalmente –; la forma como un grupo subalterno mayoritariamente descendiente de los originarios diaguitas-calchaquíes y collas se apropió, mezcló, mantuvo y transformó el canto coplero a lo largo de los siglos y como esta práctica incorporada está siendo, en la actualidad, apropiada por la hegemonía a favor del folclore y también por la industria cultural que comanda las actividades artísticas imponiendo su ideología materialista.

Durante la pesquisa de campo (2015), fue posible observar de cerca ese poder hegemónico – principalmente en la ciudad de Salta - convertido en una alianza entre la política y los medios (televisión, radio, internet), favoreciendo principalmente a la industria cultural, dando como limosna neoliberal un apoyo cultural y económico a los cantores copleros provenientes de las masas, al concederles a los ganadores de fiestas, festivales, concursos y competencias, un trofeo o la posibilidad de grabar su “propio CD” y tal vez, como aconteció con algunas copleras, conseguir alcanzar una fama efímera por cierto, presentándose en vivo en otros lugares del mundo, principalmente en España.

En este capítulo se presentarán algunas performances de actores copleros – de ambos géneros – y el análisis de las mismas a partir del discurso presente en cada copla y de la forma de cantarlas que cada sujeto entrevistado desarrolló como una práctica incorporada. El capítulo IV presentará otras performances encontradas asociadas a conceptos tan controvertidos como folclore, origen de la copla y performances actuales de sujetos copleros de ambos géneros.

2.1 DIACRONÍA DE LA COSTUMBRE DE CANTAR COPLAS

Tomando como punto de partida para este estudio el siglo XVIII, es posible sustentar que cantar coplas populares en España, data de mucho antes, tal vez originadas en la costumbre árabe de cantigas populares. El escritor, poeta e historiador tarijeño Fanor Ortega Dávalos⁹ (2015), en entrevista a él realizada durante la pesquisa de campo relata que: "...la copla viene de los primeros cancioneros que salieron en España [...] Estos cancioneros recogían viejos romances. El romancero español es la base fundamental de donde surgió la copla".

De este discurso se desprende que la copla – referente a aquella que es empleada por sujetos copleros desde hace mucho tiempo atrás hasta hoy – es de origen español, pero a su vez, podría considerarse como una hibridación de una costumbre de cantar que tenían los moros que, al invadir España, posibilitarán que el proceso de mezcla cultural se haya producido a lo largo de siete siglos de dominación. La siguiente copla recitada por el señor Dávalos (2015) pertenece, según él, al poeta español Baltasar del Alcázar¹⁰ (1530-1606) y presenta una copla – parte de una poesía - de su autoría con versos octosílabos:

Tres cosas me tienen presos
de amores el corazón:
la bella Inés y jamón
y berenjena con queso.

Según Justo Fernández López (2016) - en artículo publicado online - con la invasión árabe en territorio español (711) surgirá la lírica románica peninsular en sus varias manifestaciones: la mozárabe (representa la poética de los cristianos que habitan el territorio ocupado por los invasores); la galaico-portuguesa y la castellana. La lírica mozárabe se compone de una forma poética denominada **jarchas**, "breves canciones que los poetas musulmanes y hebreos utilizaban para finalizar sus poemas cultos" (LOPEZ, 2016, p. 1).

Estas jarchas representaban una forma de ver el amor a partir de la visión femenina; llenas de sensualidad correspondían a la cultura urbana de una España

⁹ Exiliado político boliviano, se radicó hace más de 40 años en la ciudad de Salta, Argentina, desarrollando ahí su trabajo poético coplero y escribiendo varios libros, algunos de los cuales, figuran en las referencias de este trabajo.

¹⁰ Disponible en: <<http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/alcazar.htm>>.

florecente gracias a la cultura musulmana. Luego, es posible sustentar que las jarchas - después de la expulsión de los árabes del territorio español en 1492 -, permanecieron en la memoria individual y colectiva de individuos pertenecientes a grupos sociales menos favorecidos, modificándose en su forma poética. Después del descubrimiento de América, ellas serán traídas desde España principalmente por los andaluces, visto que en Andalucía las jarchas eran empleadas en el cotidiano del pueblo ¿Serían las jarchas las que dieron origen a las coplas del siglo XVIII? Como afirma Fanor Ortega Dávalos (2015), posiblemente sí lo sean.

Para confirmar, es necesario analizar un poco de la historia hispano-americana. España del siglo XVIII presentaba un cuadro social con enfatización de lo popular y su vida cotidiana dando énfasis a lo “plebeyo”, o sea, a aquellas formas verbales, trajes, danzas, cantares, gestos y diversiones de la plebe. Una de esas formas “plebeyas” será la seguidilla, que “a lo largo del siglo, el metro saltarán de la seguidilla, con sus dos versos de siete sílabas y los dos quebrados de cinco, atrae a poetas [...] que aún enlazan con la tradición literaria del siglo anterior...” (ROMERALO, 1986, p. 238 -242).

Creadas y mantenidas por poetas, las seguidillas pasan a ser usadas en fiestas populares por la plebe. El auge de la tonadilla abarca veinte años, de 1771 a 1790, comenzando a decaer desde entonces, aunque no llegue a olvidarse del todo durante la primera mitad del siglo XIX. En su artículo sobre *Tomas de Iriarte Populista*, el teórico Bruce A. Boggs de la Universidad de Oklahoma, Estados Unidos de Norteamérica, presenta, por un lado, la mentalidad conservadora de ese poeta español en no mencionar la palabra “popular” cuando habla de la música. Sin embargo, tanto Iriarte como muchos otros del siglo XVIII usaban coplas llamadas de seguidillas, “una estrofa con su estructura desigual de dos versos de siete y dos de cinco” que, según Eduardo Huertas Vázquez (1989) era “la segunda copla que más se canta hoy en toda España”. Junto a esta forma poética estaba otra, definida como cuartetas octosilábicas de rimas asonantadas (BOGGS, 2013, p. 27); o sea, las coplas tal cual son usadas actualmente en la región andina pesquisada.

Para los estudios literarios, la copla es un vocablo proveniente del latín *copula*, que significa enlace, unión. Representa, por lo tanto, una composición poética compuesta por cuatro versos que, generalmente, poseen rima par, quedando libres los versos impares. Deyermond (1971, p. 22) presenta la canción popular – que daría origen a otros géneros poéticos como la copla – española como

un evento cultural que se produjo gracias a la mezcla de culturas como la judía, la árabe y la cristiana desde antes del Medioevo, pero que ya existía mucho antes de esta comunión cultural, con la llegada de los visigodos al territorio hispánico. Conforme Deyermond (1971, p. 24), “las muestras más remotas de la lírica provenzal, los poemas de Guillermo IX, duque de Aquitania y conde de Poitou (1071-1126) se sitúan en torno al 1100”. Para este estudioso, la poesía judía inspiró a los árabes de España medieval, quienes componen la *moaxaja*, poema de cinco estrofas de dos partes cada una con una rima que le es peculiar: *BBBAA – CCCAA – DDDAA – EEEAA – FFFAA*. Por su parte, las *jarchas*, otro tipo de lírica medieval española, estaban compuestas de una sola estrofa y eran un tipo de género de poesía de amor femenino. Con el paso de los siglos, vendrían otras formas poéticas como las *cantigas de amigo*, las *pastorelas*, los *villancicos*, etc.

El rey Alfonso XI de Castilla escribirá su poema *Proverbios*, un poema formado por versos alejandrinos con rima consonante interna. Aparece en ese mismo periodo histórico de España, la obra *Las Coplas de Yoçef* escrita en caracteres hebreos (DEYERMOND, 1971, p. 26). En el siglo XV, surgen poemas romance con versos octosilábicos. Tal vez fueron éstos los que dieron origen a la copla que originada en España, se propagaría, modificaría en una relación intercultural con poéticas indígenas, en América dominada por España.

Quizá por eso, cualquier sujeto coplero de la región andina pesquisada independiente de su nivel de estudios, podrá definir a la copla de la misma forma que es encontrada en textos de literatura española-castellana usados en la escuela primaria y secundaria de Argentina¹¹. Por ejemplo, para el bagualero Vázquez (2015), la copla nace a partir del momento en que los conquistadores españoles llegan a esas tierras trayendo la cultura de ellos la cual es de origen árabe y pone como ejemplo la ropa que ellos usaban: bombacha, botas, sombrero, todas de origen andaluz.

Según opinión del Director del COFFAR, José de Guardia de Ponté (2015), la palabra “copla” representa la letra picaresca traída por el español a tierras americanas y que el originario calchaquí “adosa” a su ritmo *jói-jói* para convertirlo en el canto coplero, actualmente vigente en esta región andina pesquisada. El canto

¹¹ Se cita a modo de ejemplos, el Manual del Alumno de la Editorial Kapelusz; Manual Santillana para la secundaria; Lengua y Literatura para 3º Año secundario del autor Héctor V. Cufre, Ediciones Polimodal, etc.

coplero es considerado así como algo ancestral, cuyos orígenes quizá estén en el canto indígena hibridado con la costumbre popular española de cantar coplas. Pero, aunque la copla haya provenido de España con la conquista y se haya mantenido como parte de la poética andina a lo largo de los siglos conservando trazos del barroco español, no será igual a las que se cantaban en otros lugares y en otras épocas, porque la performance que son creadas con ellas, casi cotidianamente por un grupo social específico (en su mayoría por sujetos del género femenino), representa en esa región, al subalterno o marginalizado de descendientes de pueblos originarios (calchaquíes, collas, omaguacas) manteniendo, en su estructura poética andina dos características principales: la entonación tritónica y el acompañamiento rítmico con una caja de resonancia.

A diferencia de performances con coplas que son producidas en otras regiones latinoamericanas como México, Colombia, Venezuela o Ecuador o en España, principalmente en Andalucía donde, obviamente, no tendrán la característica andina representada por la entonación, altura tímbrica de la voz y acompañamiento al compás de la caja. Continuando con la perspectiva de los orígenes de la copla podríamos entender que el mismo, sustentado por el conocimiento popular contemporáneo, defiende el origen español de las coplas que se usan para el canto coplero en la región andina, como, por ejemplo, lo manifestado por Vázquez (2015).

Durante el reinado de los Reyes Católicos (siglo XV), América es encontrada y poseída por los españoles. En esos tiempos, España tenía dos tipos de poética: la culta y la popular. Jorge Manrique (1440 -1479), poeta aristocrático, escribirá *Coplas que fizo a la muerte de su padre*. Estas coplas eran estrofas con versos de pie quebrado octosílabos conteniendo la retórica de la Edad Media. Hacia 1490 surge el *Cancionero General*, una recopilación de poemas realizada por Hernando del Castillo (DEYERMOND, 1971, p. 353). Los españoles que vinieron al territorio americano eran de diversas culturas que formaban la incipiente España. Algunos con más estudio que otros, cada uno de ellos poseía un bagaje cultural donde la poesía formaba parte del mismo. Posiblemente, las coplas - populares o cultas - traídas en principio por los colonizadores y mantenidas por sus hijos – los criollos -, no eran las mismas que originalmente se cantaban en España pues hubo apropiación de léxico, ritmo, entonación de voz de muchas culturas pre-hispánicas. Apenas se conservó el empleo del lenguaje del dominador apropiándose de la

poética española, la métrica y la rima. Pero el canto coplero, aunque pueda ser llamado de una hibridación o mezcla es, sobre todo, fruto de la creatividad, ingenio y poética de los pueblos originarios que habitaron la región andina, así como de sus descendientes directos y de los mestizos de éstos con culturas foráneas, como la española. Al incorporar la estructura de la copla, los sujetos cantores andinos consiguieron crear un nuevo estilo propio y performatizarlo continuamente hasta conseguir superar la forma de cantar que vino de España.

2.2 TEATRALIDAD Y PERFORMANCE DEL CANTO: COPLAS, VOZ Y CAJA.

Por tener ese carácter “popular”, es posible que la copla octosílaba española fuese la base poética y lingüística de la mezcla cultural que acontecerá en territorio andino debido, principalmente, a la existencia de una gran masa popular, constituyendo, como explica Kush (1976), una “geocultura” americana. Luego, el carácter popular de la copla será mantenido en territorio americano por las clases populares que incorporarán a la costumbre española o andaluza de cantar coplas el ritmo, la entonación de la voz y un instrumento de percusión indígena: la caja.

Este instrumento se convertirá en un símbolo de los sujetos copleros y representará semióticamente, una parte de su cuerpo; además de ser su “compañera” y “amiga”. Así lo manifiesta un coplero que se presentó en el *Festival del Locro*, en julio del 2015, en la localidad de *El Carril*, provincia de Salta: “*mi cajita suena bien. Siempre me acompaña. Me acompaña en lo bueno, lo malo, cuando hay una chinita¹² ella se llena de algarabía. ¡Claro! Por eso ella no me abandona*”. Según Cámara de Landa (2006, p. 261), “habría que reconocer la importancia de la caja para articular la base estructural y psicológica de la comunicación musical durante el canto de coplas”.

Para un performer de coplas, la caja representa un icono necesario no solo para acompañar su canto sino también le sirve como emblema que lo distingue del resto de la audiencia y de otros grupos sociales. Muchas veces, el sujeto coplero –

¹² Este vocablo coloquial es usado para señalar a una mujer joven con rasgos aindiados – parecidos a los de un natural de la China -. El diccionario lunfardo argentino indica que la palabra “china” – por extensión su diminutivo cariñoso “chinita” – corresponden a una mujer india; mujer del pueblo; esposa o manceba. Cariñosamente el gaucho llamaba así a su mujer. Disponible en: < <http://que-significa.com/significado.php?termino=china>>.

de ambos géneros – mantiene en silencio su caja mientras recita, entona o canta bagualas. Pero es una compañía imprescindible para ese sujeto, especialmente cuando está en rueda de conocidos, familiares o frente a una audiencia eventual. Parafraseando Cámara de Landa (2006, p. 261), es posible sustentar que, así como la concurrencia de diversos factores – ritmo, timbre, discurso, elementos semióticos como gestos, miradas, vestimenta -, la caja ejerce un liderazgo con su sonido monocorde junto con la capacidad mnemónica de los performers en recordar, recrear, crear performances copleras. La coplera Micaela García, en ese mismo festival, dedica una copla a su Caja:

*Aquí en El Carril, soy coplera
soy la Caja y su sonido.
Soy la Puna en las alturas
de los cerros, su colorido.* (jip; jip; jip¹³)

Las performances de los sujetos copleros de ambos géneros encontradas tanto en la pesquisa de campo como en la media virtual, presentan un grado de teatralidad que permite a sus actores, “transformarse” durante su presentación. Como sustenta Zumthor (2007, p. 39), “la performance no solo se une al cuerpo como, por su intermedio, al espacio. Esa unión se valoriza por la noción de *teatralidad*” necesaria para que el sujeto performance muestre, a través de símbolos semióticos como ropa, instrumento, voz, a qué espacio geográfico pertenece o representa.

Teatralidad y espectáculo son partes importantes de toda performance porque captan el sentido construido y amplio de ella, pues la vida social y el comportamiento humano, en cualquier cultura, pueden ser transformadas en performances siempre que ellas posean un valor específico (discurso, aspecto semiótico, público que participa de esa performance, momento y escenario). Schechner (2012, p. 13) ya lo explicaba en una de sus entrevistas realizadas en 1966 al sustentar que “la performance es una categoría muy amplia que incluye juegos, diversión, deportes y el desempeño en la vida cotidiana y ritual como parte de un fluido de la actividad

¹³ El grito de esta coplera, al igual que de muchos otros sujetos copleros tienen un sonido onomatopéyico similar entre sí. En este trabajo no se ha contemplado un análisis profundado sobre el significado de ese grito pero es posible pensar en que representa una forma de rebelarse contra el poder hegemónico, reconociéndose como parte de un grupo marginalizado, subalterno y descendiente de indígenas.

teatral”. Vivimos, por cierto, veinticuatro horas de performances, donde el teatro es solo un punto en un *continuum* que va desde las ritualizaciones de los animales (incluyendo humanos) a las performances en la vida cotidiana, a través del juego, teatralización, danzas, canto, celebraciones, ceremonias y ritos junto a las presentaciones en espectáculos (SCHECHNER, 2012, p. 18).

Cuando son presentadas a un público - que nunca será el mismo -, buscan no solo mantener una relación con su audiencia como también encontrar su valoración que permita al sujeto performer, escalar el largo y dificultoso camino del “triumfo”. Como afirman Vich y Zavala (2004, p. 15), la audiencia será la que determinará el valor de su performance artística (considerada como un tipo de enunciación). En esa relación, el artista – cantor o cantora coplera – deberá hacer uso de recursos visuales como vestimenta colorida; traje de gaucho (sombrero y poncho principalmente); empleo del sistema mimo gesticular; entonación de su voz y discurso apropiado, porque, como sustenta Zumthor (2000, p. 47), “toda performance se relaciona al cuerpo y al espacio”. De esta forma, debemos reconocer que durante la performance artística del canto coplero acontecerá *ipso-facto*, una forma de teatralidad que la audiencia aprobará o no y eso determinará el suceso o fracaso del mismo. Durante la pesquisa, en el *Festival el Locro* (2015), cada coplero y coplera que se presentó para una audiencia disímil, formada por lugareños y foráneos, reivindicó en su discurso y en sus coplas, ese espacio físico al cual estaban representando. La coplera Micaela García (2015) expresa su lugar de origen con la copla:

*Yo soy de la Quebrada del Toro, señores
Ser coplera es mi destino.
Con mi Caja y mi copla
Déjenme mostrar lo argentino. (jip; jip-jip)*

Usando una métrica irregular, la coplera destaca su origen – *Quebrada del Toro*, provincia de Salta – su “destino” de ser coplera, su instrumento valioso, la caja y su condición de ciudadana de un país, Argentina. A partir de este ejemplo, es posible afirmar que la copla - empleada actualmente por los sujetos cantores que habitan el territorio andino - forma parte de un vasto cancionero popular encontrado en diferentes formas métricas: irregulares como una *seguidilla* o regulares con seis, ocho, nueve o diez sílabas por verso y que tomará el nombre de *tonada* - usadas en

diferentes ritmos alegres de Bolivia y Perú – cuando sean estrofas compuestas principalmente de seis o nueve versos, usada en ritmos musicales rápidos, especialmente en 6/8 (ritmo ternario similar al vals), como el siguiente ejemplo:

Cuadro 1: Coplas hexasilabas empleadas en ritmos carnavalescos

COPLAS HEXASILÁBICAS EN TERRITORIO ANDINO	
CANTANDO COPLITAS	
Letra y Música de Betty Veizaga, 2014	
Mujer:	Llegó carnavales por aquella esquina(2 VECES) Cúidense señores, soy Cochabambina..... (2 VECES)
Hombre:	¿Por qué me molestas la puerta tocando? (2 VECES) En este momento estoy “galopando”. (2 VECES)
Mujer:	Contigo querido Hicimos un trato (2 VECES) Yo a ti te quería Solo para un rato. (2 VECES)

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=70cn4f8a-CA>, 2016.

Un somero análisis del discurso de las coplas del Cuadro 1, dejan entrever un carácter jocosolibidinoso que el indígena y el mestizo se han apropiado a partir de la idea del carnaval, como una fiesta pagana y libertina. Esta es una de las tantas modalidades discursivas que se pueden encontrar en las coplas performatizadas en la región andina. Por cierto, las coplas hexasilábicas presentadas en el Cuadro son representativas de la cultura boliviana.

Además de estas coplas que nos remiten a la estructura de la *seguidilla* o tonada, están aquellas con métrica de ocho y nueve silabas, empleadas de la siguiente forma: octosílabas para cantos llamados de baguala o vidala, en parte del territorio noroeste argentino y sur boliviano. Nonosilábicas en ritmos más alegres empleados en territorio boliviano y sur peruano, como las letras de carnavalitos y huaynos. A continuación, un ejemplo de coplas octosílabas usadas en territorio boliviano con ritmo de “carnavalito” (ritmo de 2/4 rápido).

Cuadro 2: Coplas con métrica diferente (ocho y nueve sílabas).

COPLAS OCTOSILÁBICAS	COPLAS NONOSILÁBICAS Tema: Valluno Cholero Letra y Música: Ruffo Zurita, 2013.
<p>Desde muy lejos yo vengo trayendo coplitas, señor. Para encontrar a mi dueño Tengo yuyito pa'l amor.</p> <p>De Nazareno es la copla purita como su sueño. Bien perfumada en albahaca buscando su propio dueño.</p> <p>Coplas recopiladas por la bagualera salteña Mariana Gutiérrez, 2004</p>	<p>Por tener cariño a las chicas he pasado un año en la cárcel y ahora ando huyendo las leyes por culpa de mis viejas suegras</p> <p>En Tarata una quinceañera En Anzaldo mi gordita buena En Punata una linda chola y en Arani suegrita munani.</p> <p>Música en ritmo de carnavalito cochabambino (Bolivia)</p>

Fuentes: Disponibles en: <<http://www.ensalta.org/marianagutierrez/lacoplera.htm>> y <<http://www.mp3tunes.tk/download?v=s1biUGRjEQ0>>, 2016.

Al realizarse el análisis discursivo de las coplas presentadas en Cuadro 2 se observa el énfasis sobre la territorialidad de la coplera Mariana y su geocultura, al especificar de dónde ella viene. Por cierto Nazareno es una pequeña localidad salteña que limita con Bolivia. Ya *Tarata*, *Anzaldo*, *Punata* y *Arani* son provincias pertenecientes al departamento boliviano de Cochabamba. Es un territorio montañoso del altiplano; “purita” es un diminutivo coloquial muy empleado en la región andina. Deriva del adjetivo “puro”. Las coplas de Mariana Gutiérrez presentan algunas costumbres que forman parte de la cultura andina: el uso de la albahaca, planta aromática que simboliza el Carnaval andino. Finalmente, el “*yuyito pa'l amor*” presenta otra costumbre, herencia del chamanismo de los pueblos originarios andinos: una hierba capaz de atraer a la persona deseada, haciéndola apasionarse para siempre. El empleo de un coloquialismo dialectal “*pa'l*” (para el) también es muestra de una geocultura andina.

Ya las coplas de nueve sílabas son empleadas en ritmos más rápidos, usados principalmente en épocas del carnaval andino, donde corre suelta la tendencia a la exaltación de lo libido y lo picaresco, sin caer en groserías. Del análisis de la canción *Valluno Cholero* se desprende la imagen de un hombre que fue colocado en la cárcel, supuestamente por poligamia o estupro de menores, ya que el verso “*En Tarata una quinceañera*” indica claramente la edad de una de sus “víctimas”.

También está plasmada la ideología androcéntrica del hombre andino y el descompromiso que el mismo tiene para con los vástagos que ha dejado “desparramados” por un gran territorio boliviano, el de Cochabamba. Por cierto, la riqueza musical andina muestra que existe una riqueza de performances que no son las mismas en cada parte del vasto territorio andino; sin embargo, todas las coplas se revisten de un carácter popular-masivo, manifestando en su discurso el pensamiento popular de los sujetos andinos.

2. 3 EL CANTO COPLERO: ¿UN MESTIZAJE CULTURAL?

El canto coplero, propiamente dicho, representa en la región andina una forma de hibridación entre dos culturas por veces antagónicas; pudiendo pensar en él como una mezcla o mestizaje de esas dos culturas que lo cincelaron en un espacio geográfico sudamericano andino, durante un largo tiempo histórico. Por cierto, el vocablo *mestizaje* precisa entonces de un espacio para ser explicado a fin de que el lector no interprete negativamente el empleo que esa palabra tiene en este trabajo.

Porque este vocablo no solo representa la opresión de los pueblos originarios y una categoría creada por los europeos para mostrar su elevado grado de eurocentrismo y etnocentrismo. Según Hopenhayn (2004, p. 1) - en su ensayo online titulado *Orden Mediático y Orden Cultural: Una ecuación en busca de Resolución* – este vocablo abandona su sentido étnico y se convierte en un evento cotidiano y para todos los actores latinoamericanos. Luego, dejando de lado el preconceito de esta palabra, es posible usarla para representar las inúmeras mezclas que acontecen desde hace siglos, entre las diferentes culturas, sea en las artes – pastiche, collage, bagualas, vidalas, etc. – en el pensamiento, en la genética, etc.

Para la profesora doctora de la UNILA, Diana Araujo (2007, p. 84), existe una necesidad de considerar que el sujeto contemporáneo se mueve en un mundo transitorio, inestable y, por lo tanto, la única respuesta que se puede dar sobre esa ecuación propuesta por Hopenhayn (2004) es considerar la propia flexibilidad del hombre frente al mundo cambiante. Esa flexibilidad puede entonces ser entendida como una forma de mestizaje – cultural y comunicacional – tal cual lo explica Hopenhayn (2004) en su ensayo, al decir que el vocablo mestizaje ha trascendido su

rango étnico y se ha convertido en un evento cotidiano y para todos los actores. Luego, este vocablo será usado aquí para representar la interculturalidad que, desde la colonización europea, ha marcado la diferencia de Latinoamérica, presente aun en este nuevo milenio. Ciertamente es que en un proceso de hibridación o mestizaje cultural, no solo se transmuta o modifica las lenguas – una más que la otra - como también todo tipo de performance ya que ellas representan un acto performativo (la emisión de un enunciado junto a la realización de una acción). Así, es posible afirmar que las performances - metafóricamente hablando -, están formadas por múltiples “capas” de interconexiones profundas entre los sistemas de comprensión usados por los emisores-receptores discursivos junto a las fricciones que se producen entre ellos (TAYLOR, 2013, p. 31).

El empleo del vocablo “mestizaje” debe, siempre, mantener una distancia de lo etnocéntrico, o sea, lo discriminativo y eso es lo que se pretende aplicar en este trabajo. Como explican Vich y Zavala (2004), el concepto de “mestizaje” no podría de manera alguna ser aceptado por considerarse una palabra ambigua, cuando el mismo se aplique a la producción cultural, pues, este tipo de producción, aparentemente, se exime de cualquier marca étnica. Ya Polo y Pozzo (2011, p. 195) emplean el vocablo supracitado justificando la real mezcla cultural que existe en territorio argentino – y por extensión es posible de pensar que también existe en el resto de América -, producto de la diversidad sociocultural. Gruzinski (2007, p. 10) se cuestiona y nos cuestiona sobre cuál sería la mejor forma de abordar esos mundos “mezclados”. Cabe responder a estos posicionamientos afirmando que es importante, en primer lugar, aceptarlos tal como ellos se nos revelan, sin someterlos a selecciones subjetivas o aislando los elementos que interesen en una pesquisa.

Por lo tanto, el vocablo en cuestión no es empleado aquí a favor del pensamiento hegemónico que apunta a una forma etnocéntrica de ver al “otro”, esto es, al “ninguneado”. El mismo representa sí esa magnífica fusión cultural-étnica que acaeció en toda América antes de la llegada de los europeos (con invasiones de culturas originarias poderosas sobre muchas que se subalterizaron como fueron los diaguitas-calchaquíes sometidos por los Incas). Posteriormente, con la llegada de los españoles, ese mestizaje continuó a darse, pero de esta vez, entre europeos e indígenas y entre indígenas de diferentes culturas entre sí.

De lo que Vich y Zavala (2004) son reacios en defender es que no se pueden separar elementos culturales para tratarlos o estudiarlos como partes

separadas, porque es ahí donde se enfatizaría la “mezcla” dejándola expuesta a críticas y prejuicios; porque lo que muchas veces se considera “mestizo” no lo es. Ya para Gruzinski (2007, p. 30) “muchos de los rasgos característicos de las sociedades indias de América provienen de la península ibérica, y no del lejano pasado prehispánico con el que el etnólogo nostálgico se apresura a relacionarlos”. Es el caso del canto coplero que en este trabajo se presenta, no por su pasado histórico como primacía del estudio pero sí por las performances que de él se producen, mantienen, modifican en el cotidiano de algunas comunidades subalternas de la región andina.

Algunas formas de este “mestizaje” son perceptibles - en la región andina - por el empleo de coplas de un posible origen hispánico del siglo XVIII, por estar constituida, mayoritariamente por versos octosílabos; además de la vestimenta típica de las culturas andinas prehispánicas donde predominan vivos colores; por el sombrero (de origen hispánico); el poncho (de origen prehispánico) y la voz cantada en un estilo tritónico que tanto puede ser herencia cultural de los originarios como de los españoles. Toda esta “mezcla” se debió a varios factores pero, principalmente, al tránsito cultural entre el Perú y la región de los valles calchaquíes, desde la constitución de los Virreinos; a la cultura popular junto a la memoria social (colectiva) y al uso de la oralidad (herramienta común de las culturas indígenas) lo que resultó en la costumbre de cantar coplas.

Una costumbre que fue circulando - transformando paulatinamente su dinámica - entre las comunidades andinas hasta el momento actual, por medio del empleo cotidiano de performances ¿Cuál es la semejanza y la distancia entre las coplas españolas del siglo XVIII y aquellas creadas y cantadas desde hace siglos y mantenidas por la cultura popular en el espacio andino pesquisado? ¿Son iguales entre sí? Si pensamos en el proceso de “mestizaje” propuesto por Hopenhayn o Gruzinski, entre otros, es posible sustentar que aunque tuvieron una raíz hispánica, muchas coplas que se cantaban y se siguen cantando en la región andina continúan siendo apropiadas por las nuevas generaciones a través de la práctica oral de un repertorio convirtiéndose en nuevas performances, propias de un tiempo histórico.

El contenido discursivo será parecido aunque no idéntico - temática popular, jocosa, sarcástica, libidinosa, irónica, religiosa, etc. - porque, obviamente, las coplas representan un discurso que caracteriza a un individuo o grupo social, que, en cada periodo histórico, nunca será el mismo. Por eso se hace difícil afirmar que las coplas

cantadas en el siglo XIX, por ejemplo, son idénticas en forma, ritmo, entonación de la voz, a las que actualmente son performatizadas por los sujetos copleros. Para Cámara de Landa (2006, p. 248), la copla – un vocablo polisémico – presenta una proximidad entre los distintos géneros predominantemente trifónicos¹⁴ del Noroeste argentino.

Así, podríamos definir a las coplas contemporáneas como el resultado de una mezcla entre dos culturas disimiles: una, la española, aportó con la métrica, la rima y el lenguaje del dominador, la otra apropiándose de estas categorías, las transformó en algo propio, aportando el ritmo, la entonación tritónica de la voz y el timbre que los pueblos originarios andinos – quechua, aimara, diaguita-calchaquí – empleaban en sus rituales que, como Schechner (2012, p. 49) explica, representan las performances de diferentes categorías – artísticas, cotidianas, religiosas – que ritualizan la voz, los sonidos y los gestos, porque los “rituales” son una de las tantas formas que las personas usan para “recordar”; esto es, para mantener en su memoria – individual, colectiva y social – algunos ritos, creencias y prácticas incorporadas.

El canto coplero podría, entonces, ser definido aquí como una forma ritualizada de *no-olvidar* prácticas incorporadas de los pueblos andinos aprendidas en la oralidad junto a los gestos por ellos empleados como parte de un ritual semiótico en contacto pleno con la Naturaleza (principalmente del viento y de las montañas); del sonido monocorde y letárgico de la caja que representa el eco de las montañas y que sirve para el habitante del chaco avisar de su presencia; de las vestimentas de los originarios con sus vistosos colores, de la entonación tritónica aguda de la voz, junto al grito estertóreo al final de cada copla y del discurso coplero de diferentes matices que van desde la resistencia indígena y mestiza - colla, diaguita-calchaquí, omaguaca – hasta la sumisión – de género, de la religión del dominador, de la condición social - dando como resultado la copla, performatizada desde el interior de los hogares o en la soledad de las altas montañas hasta en eventos con un público desconocido y diferente a cada vez.

¹⁴ Cámara de Landa (2006) utiliza este sustantivo para indicar los tres tonos (o notas) empleados en el canto de coplas. En este trabajo se emplea el sustantivo tritónico, como sinónimo de trifónico.

2.4 LA BAGUALA Y SU PERFORMANCE EN LA REGIÓN ANDINA

En la región andina pesquisada las bagualas están, en su mayoría, compuestas de estrofas con versos octosílabos de rima consonante, sin nexo de unión entre cada una de ellas. Es un género muy usual en la región montañosa saltojujeña. Según Cámara de Landa (2006, p. 247), el nombre “baguala” representa “a los géneros de canto tradicional caracterizados por el uso de un sistema de sonidos [...] limitados a tres alturas”. Altura que representa, dentro de una escala, notas de diferente timbre que va desde lo grave, pasando por lo medio hasta lo agudo y sobreagudo. Es costumbre, antes de cantarlas, recitarlas con bastante solemnidad, sin golpear la caja. Algunas copleras de la región emplean la métrica libre (versos *penta*, *hexa* y *heptasilábicos*). Es un género muy usual en la región montañosa saltojujeña. Es el caso de la coplera “Blanquita” Valdiviezo, autotitulada “*La Bagualera de Anta*¹⁵” que, en la entrevista en vivo realizada en las instalaciones de Radio FM Popular 107.1, en el Programa conducido por el señor “Bucky” Rodríguez, el 10 de Julio del 2015, cantó la siguiente copla, previamente recitada:

Señor del Milagro,	= 6 sílabas
Cristo Redentor	= 5 sílabas
en Salta tienes trono	= 7 sílabas
de promesa y oración.	= 6 sílabas
Como Padre del Universo	= 8 sílabas
nos protege con su amor.	= 7 sílabas

El lector que no es de la región andina o subandina tal vez precise una explicación más detallada sobre el contenido discursivo de la copla anterior. En la provincia de Salta, principalmente en la Capital es costumbre, desde hace más de 300 años, todos los 13 de setiembre, realizar una Novena y posterior procesión por las calles a fin de que la imagen de la virgen María y del Cristo redentor protejan a esa ciudad de un terremoto, pues el 13 de setiembre de 1692¹⁶ uno, con magnitud elevada casi destruye a esta ciudad, habiéndolo hecho con la población de Esteco, la cual literalmente “desapareció del mapa”. Por eso se le llama a la imagen de Cristo de “Señor del Milagro” o de “Cristo Redentor”, al igual que a la imagen de María se la llama de “Virgen del Milagro”. Un “milagro” al cual los salteños y foráneos

¹⁵ Anta es uno de los departamentos municipales de la provincia de Salta.

¹⁶ Disponible en: < <http://www.portaldesalta.gov.ar/milagro.htm> >.

adjudican no al Dios supremo y sí al poder icónico de esas imágenes, tanto que Cristo pasa a ser considerado, en la dialéctica de la bagualera, de “Padre del Universo”.

Ritual y mito se unen a cada año para la realización de un evento que puede ser considerado como performance colectiva, donde sujetos se convierten en actores y copartícipes de un espectáculo donde la fe va unida a una práctica incorporada secular, “mejorada” a cada año: la tradición de las procesiones religiosas de las cuales también participan comunidades de indígenas y de mestizos que vienen caminando desde Bolivia o poblaciones de la alta montaña a rendir su devoción. Ya otros bagualeros entrevistados, como Rosita Herrera, Edith Cruz, Severo Báez, Vázquez y Juan Jaime, emplean solamente las coplas de versos octosílabos. En la primera entrevista que tuve con algunos de ellos – Rosita, Edith y Jaime - el 12 de julio del 2015 en *El Patio de las Empanadas* (ciudad de Salta), la primera bagualera recitó y canto la siguiente copla:

Oigan, escuchen, señores:	= 8 sílabas
voy a probar mi garganta	= 8 sílabas
con esta copla sentida	= 8 sílabas
que en Iruya la cantan.	= 7 + 1 sílabas

Es posible encontrar una marca de sumisión por parte del género femenino – costumbre aprendida en la escuela donde, debido a las dictaduras militares, todo discurso debía ser dirigido primero a los hombres – cuando, en el primer verso, la bagualera llama la atención de los “señores”. El segundo verso, también demuestra un cierto grado de sumisión y humildad al justificar su canto a través de una “prueba” que hará con su garganta. El tercer verso llama la atención de la audiencia por definir el carácter de la copla que ya está finalizando. El cuarto verso, cierre de la copla, presenta el espacio poético donde ella es cantada: Iruya, una pequeña población de alta montaña en la provincia de Salta, casi límite con Bolivia. El bagualero Juan Jaime, por su vez, recitó y entonó (con otro timbre y tonalidad) varias coplas, entre las cuales está la siguiente:

Vengo de medio del monte	= 8 sílabas
como todo buen chaqueño	= 8 sílabas
En verano con las vacas.	= 8 sílabas
Sólo, para el invierno.	= 7 + 1 sílabas

Esta copla no muestra sumisión y si resistencia. Primero, es un hombre el que la canta y por eso busca imponerse ante la audiencia. Segundo, al identificar su lugar de origen emplea el adjetivo “buen” para resaltar el tipo de hombre que vive en una región geográfica de monte y selva: el Chaco. El tercer verso presenta su profesión: peón ganadero. El cuarto verso, su condición: solitario. El bagualero Vázquez, por su parte, canta mayoritariamente coplas octosílabas que representan su práctica incorporada desde hace más de 70 años. Pocas son creaciones suyas. Algunas de las coplas entonadas y cantadas durante las dos entrevistas que le hice son presentadas a continuación:

Cuando muera mi caballo	= 8 silabas
<i>ha'i</i> de llorar su montura	= 8 silabas
por más que llueva en el mundo	= 9 - 1 = 8 silabas
no borrará su herradura.	= 9 - 1 = 8 silabas
Tengo una chancha sin chancho	= 9 - 1 = 8 silabas
y una gallina sin gallo.	= 9 - 1 = 8 silabas
Tengo montura nuevita	= 8 silabas
Y me roban el caballo.	= 8 silabas
Mi caballo se emborracha	= 9 - 1 = 8 silabas
cuando llega el Carnaval	= 7 + 1 = 8 silabas
es cuando yo me ladeo	= 8 silabas
<i>pa'</i> poderme equilibrar	= 7 + 1 = 8 silabas

Las tres coplas exaltan al caballo y sirven como marca de resistencia de aquellos mestizos de originarios que, aun viviendo en centros urbanos, mantienen en su memoria individual – y colectiva – el valor a un animal que simboliza la fuerza, la libertad y al gaucho. La segunda copla - aparentemente improvisada por Vázquez durante la entrevista – presenta un juego de versos que solo complementan al cuarto que simboliza una denuncia sobre un delito: el robo. Robarle el caballo al gaucho, mucho más que un delito es una afrenta. Es dejarlo a pie, indefenso y comparado al hombre urbano. El caballo es el amigo y por eso, acompaña al gaucho mestizo en sus borracheras de Carnaval. Así lo expresa la última copla. Y borracho continúa andando a caballo, aunque amague caerse de la montura.

La copla empleada en la baguala, dentro de un espacio geocultural formado por las provincias de Salta (que mantiene su hegemonía de “controladora” del folclore), Catamarca y parte de Tucumán, tendrá la estructura de versos octosilábicos, siempre que así lo decida el sujeto cantor. O sea, no es una norma rígida a ser seguida, pues dependerá del gusto de cada performer por el estilo de la

versificación (métrica y rima). Para Cámara de Landa (2006, p. 249), las coplas de las bagualas – en línea general – “son cantos en los que se alternan coplas (estrofas consistentes [...] en cuartetos octosilábicos) y tonadas (estribillos de distintas formas cuyos versos se intercalan de varias maneras entre los de las estrofas”. pero no siempre se sigue esta regla, pues dependerá del sujeto coplero y de su capacidad de performatizar y reformatizar coplas aprendidas en la oralidad, dándole un toque particular, un “sabor” propio.

Porque así como otros cantos copleros (tonada, seguidilla, vidala, vidalita, etc.), la baguala no está constituida de un menú repertorio de algunas coplas entonadas dentro del espectro tritónico o trifónico articuladas, como sustenta Cámara de Landa (2006, p. 249), sobre un ritmo isócrono¹⁷ de subdivisión binaria y ternaria de sus versos y sí por un vasto repertorio de ellas con características particulares (entonación de la voz, vibración, respiración, tonalidades, acompañamiento rítmico, etc.) que la definen como un género musical donde intervienen también varios elementos semióticos como la ropa que el actor coplero usa, los colores de la misma, el instrumento, los gestos y expresiones y el evento performático que está desarrollando (individual o en una determinada comunidad). Para una mayor comprensión del lector, el ritmo isócrono binario constituye tonadas con pareados tetrasílabos intercalados en el medio de las coplas y poseen el segundo verso bisado (dos versos repetidos 1 vez más); ya la copla con ritmo isócrono ternario presentará tonadas de tres versos de 5 sílabas el primero, 4 el segundo y 5 el tercero, con rima par entre el primero y el tercero. El primer verso entonado tras los impares de la copla y los otros dos tras los pares (CAMARA DE LANDA, 2006, p. 249).

El canto coplero en la región andina tendrá, entonces, diferentes entonaciones de voz (timbre, altura, notas empleadas) según dónde se lo cante y según el sujeto coplero lo decida o elija para sus performances. Aunque este trabajo no sea de cuño etnomusicólogo es importante explicar al lector que la mayoría de las frases musicales empleadas para cantar coplas – bagualas, vidalas o tonadas – emplearán, como explica Cámara de Landa (2006, p. 73), una frase pentatónica. Una fórmula musical muy empleada en repertorios andinos basados en este sistema.

¹⁷Adj. Métr. y Mús. Dicho de dos o más movimientos o unidades rítmicas que tienen igual duración. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=MBj5n23>>.

Para la coplera Rafaela Gaspar (2015) – esposa del bagualero Severo Báez – existe una diferencia rítmica y tonal entre el canto coplero de los valles calchaquíes y aquel que se canta en la provincia de Jujuy. El primero será un canto quejumbroso, un verdadero lamento tal vez, originado en la cultura diaguita-calchaquí y el sufrimiento de la misma tras siglos de explotación, maltratos y guerras sufridas en manos de los españoles hasta su sumisión incondicional. Ya el segundo canto – Jujuy y Bolivia – será más alegre. Como explica Cámara de Landa (2006, p. 74), en géneros musicales de la zona jujeña - como los huaynos y coplas – los finales acentuados típicos de los bailecitos provocan el desplazamiento del acento literario cuando la palabra final del verso sea definida como llana o grave; por ejemplo: *viva mi amada* (verso) por *viva mi amadá* (palabra grave acentuada como aguda). Eso le dará el matiz sonoro y, junto al ritmo más rápido de 6/8 (seis por ocho), provocará una sensación de alegría.

La importancia de la voz es un destaque en la teoría de Zumthor (2000, p. 14) al sustentar que ella constituye en toda cultura, un fenómeno central y, por lo tanto, representa la poesía vocal, un arte del lenguaje humano. Por cierto, la baguala será llamada así cuando el canto tenga un determinado ritmo o pulso. Así lo explica la coplera Rosita Herrera al ser entrevistada por mí en julio del 2015: “la baguala no es exclusiva del noroeste argentino, pues pertenece a diferentes lugares, aunque tiene la misma raíz que es la vidalita. La baguala es muy subjetiva y lo que la diferencia de la vidalita es su ritmo”. Cámara de Landa (2006, p. 247) establece un espacio geográfico de la baguala como siendo la región andina de dos provincias argentinas (Salta y Jujuy), sustentando que el nombre de *baguala* “representa a los géneros de canto tradicional caracterizados por el uso de un sistema de sonidos [...] exclusivamente limitados a tres alturas coincidentes con la triada mayor”. Por cierto, la triada mayor en música representa tres notas de la escala mayor: *fa-la-do*. Aunque la baguala represente el canto tritónico de triadas mayores, es posible afirmar aquí que serán los sujetos copleros quienes determinen cuál nombre darle al canto, según el momento y la región o localidad a la cual ellos pertenecen o dicen pertenecer. Aunque debemos pensar que la copla – transportada por alguien que sabe cantarlas – representa una performance cuyo valor está en lo oral y en lo gestual, como nos explica Zumthor (2000, p. 45) y, por lo tanto, podrá circular por otros espacios geográficos presentando una costumbre y siendo performatizadas por el sujeto coplero, como son los casos de bagualeros y bagualeras que se

radican en otras ciudades y viajan por el mundo, además de enseñar el canto coplero para quien quiera aprenderlo.

Es por ello que bagualeras salteñas se han hecho conocer internacionalmente al llevar el canto coplero a lugares como España (Mariana Carrizo;), París (Francia (Leda Valladares¹⁸), además de participar de varios Festivales nacionales (Cosquín, Serenata a Cafayate, etc.) e internacionales (Encuentro de copleros en Santa Victoria este, Encuentros de copleros en Tarija, etc.). Durante la pesquisa de campo realizada en julio del 2015, la bagualera Micaela García explica la diferencia de canto coplero porque “sabe cantar coplas (bagualas) y tonadas”. Por lo tanto, baguala es el sustantivo que define un tipo de canto coplero más sentimental, realizado durante el invierno frío de las montañas, dentro del humilde hogar de los copleros, en su cotidiano, pero también puede ser performatizada en eventos públicos, para una audiencia que espera oír cantar bagualas. Cuando el canto coplero es realizado como performance en vivo para una audiencia que nunca es la misma, será llamado, simplemente de canto, aunque los copleros salteños, en su mayoría, ya lo asocian al vocablo de baguala y se autoproclaman “bagualeros” como es el caso de Vázquez, Jaime, Micaela García Rosita Herrera, como si ese vocablo representase lo agreste, lo gaucho, lo indómito. Canta bagualas quien así lo desee, sin importar que timbre de voz, altura o entonación (afinada o desafinada) vaya a obtener al momento de su performance. Para el bagualero Vázquez, “el que tiene voz, canta”.

La baguala, en su performance – en eventos o cotidiana, en rueda de amigos – es la valorización de la voz de una cultura subalterna, popular y latinoamericana; es la voz de los pueblos originarios que usando el lenguaje del dominador europeo, deja escuchar, aun hoy, los ecos de su lamento, de su nostalgia, de sus orígenes, de su resistencia y también de su sumisión. La práctica incorporada del canto coplero se mantiene en la memoria colectiva de remanentes de pueblos originarios y mestizos de ellos localizados en la provincia de Jujuy y Bolivia.

La diferencia está en el canto: la baguala será quejumbrosa, tristoná, representativa de momentos de nostalgia y soledad, mientras que el canto coplero (o tonada) será más alegre y destinado a festividades como la Pacha Mama y el Carnaval. Así lo explicó la bagualera Rosita Herrera, oriunda de la localidad de

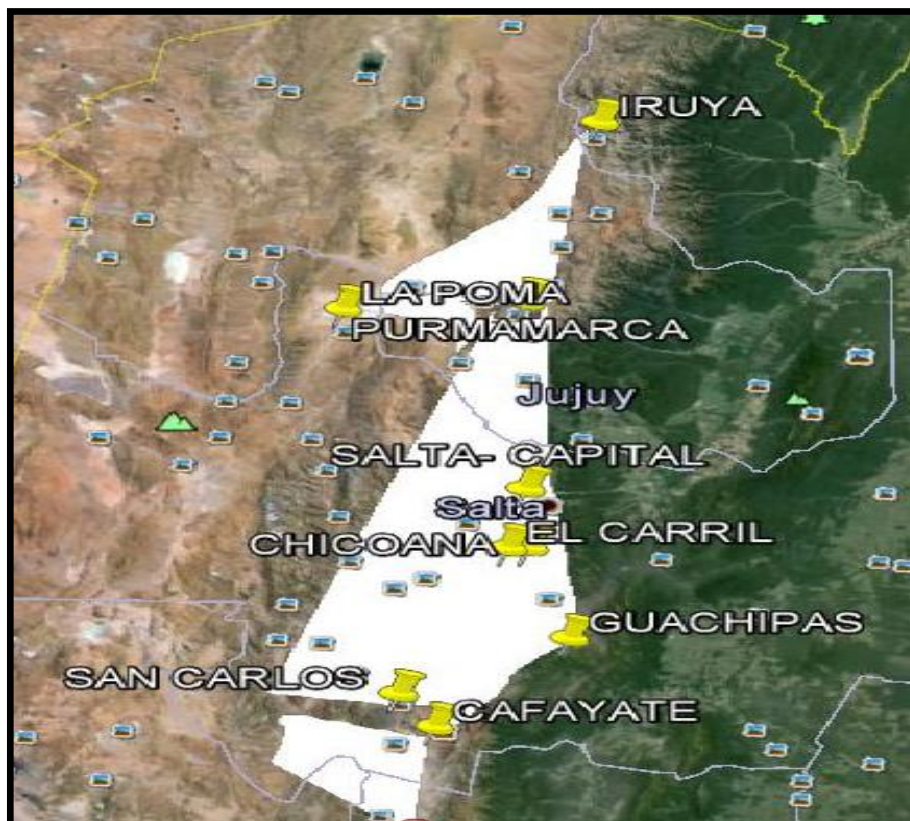
¹⁸ Disponible en: < http://www.academiadefolklore.com/system/productos.php?id_prod=258>.

Iruya, provincia de Salta, al entrevistarla por primera vez en el *Patio de las Empanadas*, el 12 de julio del 2015: “para los habitantes de Iruya, la baguala representa el canto invernal, un canto más triste”. El *leitmotiv* de ella, como de cualquier cantor coplero, no es la Historia ni la Antropología, es la performance del canto en sí, como práctica incorporada a su memoria colectiva, aprendida desde la cuna y mantenida por diferentes motivos, entre los cuales, el que más se destaca es el “placer” de cantar.

2.5 LA PESQUISA Y ALGUNAS DE LAS PERFORMANCES ENCONTRADAS

La pesquisa de campo fue realizada entre el 4 y el 19 de julio del 2015 y abarcó diferentes comunidades (poblaciones) desde la frontera norte de la provincia de Salta con Bolivia (Iruya), hasta localidades de otras provincias del noroeste argentino como Jujuy y Catamarca, incluyendo la provincia de Salta. La figura a continuación muestra el recorrido realizado durante la pesquisa.

Figura 2 - Recorrido realizado durante la pesquisa de campo, 2015.



Fuente: Google Earth, 2015. Archivo JPG, 418 x 572 Pixels.

En la localidad de Chicoana, se observó la performance de la coplera Julia Ortiz. Otras localidades visitadas fueron Guachipas (cuna del bagualero Vázquez), San Carlos y Cafayate, localidades situadas en los valles calchaquíes, próximas a los límites con la provincia de Catamarca. Posteriormente la pesquisa fue realizada en la provincia de Jujuy, visitando Purmamarca y La Poma, donde se consiguió registrar en video la performance de una anciana bagualera: Doña Eulogia Tapia, “musa” inspiradora del poeta Manuel J. Castilla quien le dedicó una poesía que más tarde, otro músico la cantaría al ritmo de *zamba*, bajo el nombre de “La Pomeña”.

Sería preciso mucho tiempo para recorrer todos los lugares donde existe y se mantiene la práctica incorporada del canto coplero. Un extenso territorio formando una geocultura andina que abarca desde las altas montañas de la Cordillera hasta los restos de selva chaqueña, incluyendo cerros, valles y quebradas. A continuación, las performances registradas a través de entrevistas y del empleo de la media (videos y audios en CD anexado a este trabajo).

2.6 PERFORMANCES DE LOS SUJETOS COPLEROS

En la región andina, sea en centros urbanos o medio rural, la práctica incorporada del canto de coplas está vigente desde hace mucho tiempo. Pero aun así, los sujetos copleros, inscriptos en la categoría de bagualeros o copleros (porque los vidaleros ya forman un grupo diferente al performatizar las coplas con otros instrumentos, no gozan de la misma popularidad que los sujetos performers de otros géneros musicales apropiados por la ideología del folclore. Los siguientes ejemplos muestran las performances de algunos sujetos copleros del noroeste argentino, dentro y fuera de sus hogares, en performances familiares y públicas.

2.6.1 El Bagualero Severo Báez: Su Performance Cotidiana

Este anciano bagualero es uno de los iconos del canto coplero en la región andina y conocido a nivel nacional e internacional. Él se define como bagualero y su esposa, Rafaela Gaspar, como coplera. Ambos representan, bajo esos nombres, la región de la cual son oriundos. Báez es de la Puna (poblado de Brealito) donde era

pastor de cabras; ella, de la provincia de Jujuy. Hace más de 38 años que ambos mantienen su matrimonio y viven en la ciudad de Salta (Capital), desde donde se dedican a difundir el canto coplero que, según ellos, representa el canto de sus ancestrales. Una de esas costumbres es la adoración a la *Pacha Mama*, un ritual que se repite, desde hace muchos años, todos los 1º de agosto de cada año. Este matrimonio vive en el Villa primavera, un barrio periférico del centro de la ciudad supracitada.

La performance de Báez con la presentación de su “drama social”, fue realizada en su hogar, en julio del 2015, durante una entrevista. En la región andina, la cultura de masa, formada principalmente por clases subalternas marginadas como los mestizos, originarios e inmigrantes latinoamericanos fronterizos (bolivianos y peruanos, principalmente), que viven en los centros urbanos – como la ciudad de Salta – representa lo que Martín-Barbero (2015, p. 234) nos explica: la construcción de lo masivo latinoamericano que se inicia a partir de los años 60 del siglo XX donde el dispositivo económico estatal se apodera de los medios masivos empleando la retórica de tener una “función social” dirigiendo la cultura y la educación y haciendo que el pobre tenga el mismo sueño del rico. Un sueño que difícilmente es alcanzado y, sí lo es, difícilmente mantenido, porque la “fama” es efímera para todo coplero, pues el canto coplero de bagualeros continúa considerado como algo marginal, proveniente de sectores subalternos. La fotografía siguiente presenta al bagualero Báez en su vivienda:

Fotografía 1 - Bagualero Báez, durante entrevista, 2015.



Fuente: El autor, 2016. Foto 494 x 383 Pixels, JPG, 2016.

Las performances del canto coplero practicado en la región pesquisada pueden ser compuestas al momento de cantar o declamar la copla y otra, como parte de una *práctica incorporada*, que constituirá el repertorio del sujeto coplero y mantenidas en su memoria. Como primer caso, pongo el ejemplo del poeta salteño Héctor “Gringo” Aguirre que compuso y declamó dos coplas. La fotografía a continuación presenta al poeta salteño “Gringo” Aguirre, durante la entrevista al bagualero Báez, 2015.

Fotografía 2 - Poeta “Gringo” Aguirre, 2015.



Fuente: El autor, 2016. Foto 384x 288 Pixels, JPG, 2016.

La primera copla fue recitada por Aguirre mientras Báez estaba colocando su sombrero de gaucho:

El bonito sombrero
que gallardo yo lucía,
me lo llevó el viento
por plata que le debía.

Aguirre con su performance de coplas recitadas ha mostrado su talento y su estilo, diferente del que Báez posee, pero ambos muestran no solo el dominio de

componer, recrear e improvisar coplas como también la capacidad de entonarlas con la voz. Aguirre, en la primera copla ha hecho un juego de palabras entre el primer y segundo verso. Y eso es poético. El *ipso-facto* de sus versos que confiere el *hic et nunc* que garantiza su potencial poético. La segunda copla fue dedicada a la hija de Báez, una joven bella que apareció en escena y canto coplas. Aguirre le compuso inmediatamente – y sin precisar escribirla – la siguiente:

De ande ha salido esa flor.
esa flor de ande ha salido
Yo nunca he visto esa flor
ni en el jardín más florido

Esa performance poética de Aguirre representa no solo su repertorio individual como también su memoria incorporada, sirviendo de importante fuente de información: Aguirre representa al poeta de una cultura andina que domina, valoriza y mantiene en su memoria colectiva el arte de componer versos. Al momento, Báez toma su caja y comienza a cantar la copla con su tonada puneña, una entonación propia de quienes son o viven en las altas montañas de Salta (región del altiplano).

Un momento maravilloso, pues ha acontecido *al instante*, una performance única, irrepetible que demuestra la capacidad creativa y musical del bagualero, del poeta y posibilita a una audiencia disímil culturalmente el gozar de un momento original, nunca antes producido. Porque la performance realizada en el cotidiano representa la creatividad de un repertorio que, para tener ese valor, requiere la presencia de personas que participen de su producción y de la reproducción del conocimiento, estando “ahí” y siendo parte de la transmisión oral, como nos informa Taylor (2013, p. 50).

La joven, de unos 19 años, vestida con jeans y campera, (no precisó “vestirse” de gaucha en ese momento), toma el instrumento de percusión y realiza el mismo procedimiento de su padre: primero recitará la copla y luego la entonará. Mientras que Báez emplea el canto tritónico con dominio de altibajos tonales, la joven tiene otra forma de performatizar el canto coplero mediante una entonación más melódica, más contemporánea.

De lejos me ven chiquita
 Como si fuera un borbojoooo.
 Cuando me pongo a cantar
 Soy una gauchita que no aflojooo.

‘El énfasis tonal está dado en la última sílaba del segundo y cuarto verso (sílabas pertenecientes a una palabra de acentuación grave o llana), estirando la última vocal en un timbre de altura elevado, mientras que el bagualero Báez lo hace al revés, entonando hacia lo grave. La segunda copla performatizada por la joven dice así:

Pacha Mama, Santa Tierra
 no me comas todavía.
 Mira que estoy jovencita.
 quiero dejar una semilla.

En esta copla, donde hay empleo de hemistiquio¹⁹, se percibe una “sintonía” entre sus palabras y su sentimiento de respeto hacia la diosa Tierra (Pacha Mama), propio de la cosmogonía quechua/aimara y de la diaguita-calchaquí por haber sido dominada por los incas. Así, al mismo tiempo en que se le da a la tierra su protagonismo y corpus en la figura de una mujer, hay también la presencia de la muerte y del fin de todo mortal: la tierra y no los “cielos” cristianos. Esto es típico del sincretismo simulado que los indígenas asumieron en su transculturación en la colonia.

Por otro lado, el señor Báez demuestra su inteligencia y experiencia de coplero con dominio de una práctica incorporada muy antigua. Explica que “hay que mirar al camino social y cultural, por la vida que nos viene y que se va”. Esta frase sentencial parece confusa, pero si analizamos su discurso, entenderemos mejor: Báez sabe que está siendo entrevistado por un académico de una universidad extranjera. Precisa, por lo tanto, mostrar su sapiencia “enciclopédica” porque eso es algo que todo latinoamericano busca representar, tal vez como forma de disminuir aquello que Kush (1976, p. 16), define como un “sentimiento de inferioridad”.

El poeta Aguirre me presenta a Báez y a su esposa explicándoles sobre mi pesquisa del canto coplero y el interés en saber mucho más sobre la baguala y la vidala. Mientras le está hablando, la señora de Báez lo va vistiendo a la moda del

¹⁹ El hemistiquio está en el primer verso: Pacha Mama (1ª mitad del verso) y diosa Tierra (2ª mitad del verso).

cantor coplero: poncho rojo, sombrero gaucho. En todo momento el bagualero estuvo sentado debido a un ACV que tuvo hace poco tiempo atrás. Báez dice que depende del lugar geográfico para que el tono coplero surja. A partir de la palabra “viento” que Aguirre mencionó en una copla, Báez la empleará en una copla dedicada al mismo:

Entre viento y remolino
Yo soy como el mes de agosto:
Traigo piedras en el camino

La copla recitada es ternaria, una tonada de tres versos cuya rima está entre el primero y el tercero y presentó un ritmo isócrono, corroborando lo expuesto por Cámara de Landa (2006, p. 249). Al preguntársele si canta con acompañamiento de la caja o sin ella, Báez explica que canta de ambas formas y también con acompañamiento de bombo. Lo importante es que él precisa cantar. Forma parte de su memoria colectiva, que según este bagualero, lo ha aprendido desde “el vientre materno”. Surge la temática de la mujer y Báez performatizará una copla sin apoyo de percusión:

Yo no corro atrás de las chinas.
las chinas corren del lado de mí.
Por eso les tengo cariño
y siempre las tengo para mí.

Otro tema abordado por este bagualero es el de la Pacha Mama. Como descendiente de calchaquí, este bagualero rinde verdadero homenaje a la “madre tierra”, pues ella, en la voz del coplero, “nos da el canto, la tierra nos da la alegría, en ella vivimos y en ella morimos”. Para él hay que cantar una copla para la Pacha Mama, madre de todos y de nadie. Entonces comienza su performance de la siguiente manera, golpeando la caja para concentrarse y llamar la atención de la audiencia:

1º) Recitado de la copla;

2º) Canto de la copla en varias tonalidades y estilos, según el canto coplero representativo de varias regiones andinas. De esta forma, Báez cantó con la tonada de la Puna (de Cachi); de los cerros (Guachipas y Chicoana) y de los valles calchaquíes.

La performance de este coplero demuestra su capacidad de emplearla, moviéndose en todo tipo de circuito, desde lo cotidiano-familiar, hasta ambientes nacionales e internacionales. Porque, conforme Taylor (2013, p. 41), las performances, presentes en la teatralidad y en el espectáculo, aunque tengan valores diferentes, representan las muchas maneras cómo la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos y, lógicamente, valorados o analizados por una audiencia. Al registrar ese momento mediante una filmación, la performance de Báez, además de mostrarse como la práctica de un repertorio artístico representado por las coplas y su canto, muestra también su “teatralidad” que resaltó la mecánica del breve espectáculo que presentó este bagualero.

El espectáculo, aunque diferente de la teatralidad por su mecánica, une a los individuos a través de algunas imágenes, que en este caso particular estaban representadas por el sollozo de Báez y el énfasis discursivo en la retórica de su mujer. El repertorio coplero de los dos cantores (padre e hija) son formas legadas del pasado y representadas en el presente mediante empleo de la lengua oral y la memoria colectiva, constituyendo el repertorio de ambos, cuya importancia es que éste organiza la memoria incorporada que sirve, entre otras funciones, para la elaboración y presentación de performances del canto coplero y otros actos que, conforme Taylor (2013, p. 49), son “generalmente vistos como conocimiento efímero y que no son reproducibles”.

Sin el registro de este momento, las performances de tres copleros – Báez, su esposa y su hija – habían desaparecido y aun siendo registradas, nunca volverán a ser elaboradas o sentidas por la audiencia de la misma forma. El registro reproduce pero no produce la performance, ni el momento de ofrecerse en voz y cuerpo presente al público, ni el *feedback* que los espectadores les devuelven en aplauso, emoción u ovación. El “Gringo” Aguirre comenta que Báez tiene una copla hermosa que una vez le escuchó cantar: *Muchos han dicho que había muerto / Todos se han alegrado/ Estoy más verde que yuyo²⁰ / mejor que el año pasado.*

A continuación recita varias coplas de su repertorio, sin acompañamiento de Caja:

²⁰ El vocablo “yuyo” se refiere a cualquier hierba, tanto la medicinal como la dañina y aquella que es alimento de rumiantes.

El vino me está matando
y no lo puedo tomar.
Seguro que me morí
pasando días sin tomar.

En esta copla, el artista menciona al vino, bebida que permanentemente es utilizada en diferentes coplas con énfasis en algo que es placentero. No es una apología a favor del alcoholismo, es una copla cuya temática es utilizada en eventos alegres como, por ejemplo, el Carnaval. En la contextualización de este enunciado – contenido en la copla – se pone en evidencia el contexto social al cual el sujeto cantor finge pertenecer – o pertenece en la realidad -, además de ser relevantes las prácticas - costumbre de beber vino – y las creencias que regulan distintos ámbitos de la vida cotidiana.

La costumbre de beber es algo pre-hispánico. Antes se hacía de yuca, de arroz y los blancos trajeron la bebida destilada de la caña o vino. Desde la cultura greco romana el tema de Dionisio, o de Baco se conoce. La temática del estupefaciente, de lo que proporciona un feliz momento de olvido racional no pertenece solo a quien viene del grupo originario. Porque, conforme Vich y Zavala (2004), Según Vich y Zavala (2004), la contextualización involucra el nivel más ideológico del contexto. Varias coplas contextualizando en su discurso el valor dado al vino se presentan a continuación, como ejemplo:

Cuadro 3: Coplas con contextualización a favor del vino

Dios hizo al vino y al hombre, pa´ que se puedan juntar, Dios es Todopoderoso, ¡ hágase su voluntad!	Pasé por frente al boliche, empujau por el destino, más no quise dentrar, pa´ no entristecerlo al vino
---	---

Fuente: <http://www.vagalume.com.br/atahualpa-yupanqui.html>, 2016

Báez recita y luego entona, más una copla cuyo discurso será la mujer, no siendo exaltada en su condición femenina pero si mencionada en función de una necesidad biológica: la sexual.

Primero, amar a Dios,
Segundo, a la mujer.
Tercero, buscar mujer
Cuarto, dormir con ella.

Por el amor que te tengo
no te puedo dejar.
Yo soy Severo Báez
¿Quién puede ser mi par?

Tengo cabras. Tengo chivos.
Un corral para encerrar.
Tengo la chiva mañera²¹
que se salió del corral.

La última copla presenta la ideología del androcentrismo y el concepto que de la mujer tiene el hombre: apenas un ser útil para lo sexual y lo reproductivo. Cuando ella no obedece, es mañera o mañosa. Si Báez la canta es porque condice con su discurso. La performance de Báez consiste en llamar la atención de su audiencia dando repetidos golpes en su caja. Después de un breve silencio, las recita con énfasis para posteriormente, entonarlas conforme su característica musical. Eso forma parte del ritual de sus performances que es el mismo encontrado durante la pesquisa en las performances de varios sujetos, siguiendo el mismo procedimiento: primero, golpean varias veces la Caja como buscando inspiración al canto; a continuación, recitan la copla y, finalmente, la entonan a su modo. Algunas veces repiten los dos últimos versos de cada copla, como lo está haciendo este bagualero. Canta dos coplas. La primera dice así:

En la copla, soy Aguirre.
en la caja, Severo Báez.
Que la Virgen de Belén²².
nunca nos desampare.

En esta copla, Báez se apropia del apellido del poeta “Gringo” para recrear o reformatizarla nombrando al poeta: los versos son del poeta pero el canto con caja es de él, del coplero, de quien lo reformatiza y le da vida. Además, Báez ya se define como un católico creyente y devoto de una de las tantas vírgenes, que en su caso, es la de Belén, pequeña población catamarqueña.

La segunda copla presenta este discurso:

²¹ Alusión metafórica de la mujer “rebelde” o “desobediente”. El diccionario de la Real Academia Española de Letras-RAE, 2016 define este adjetivo como “sagaz” y “astuto”. disponible en: <<http://dle.rae.es/?w=ma%C3%B1ero>>.

²² El 6 de enero de cada año se celebra en la provincia argentina de Catamarca, la fiesta de Nuestra Señora de Belén, Patrona de los pobres. Disponible en: <<http://forosdelavirgen.org/468/nuestra-senora-de-belen-de-catamarca-argentina-6-de-enero/>>.

Las estrellas en el cielo
 tienen escrito su nombre.
 Y a mí, las desgraciadas,
 las llamo y no me responden.

En esta anterior estrofa es posible entrever, en su discurso, la importancia que se le da a los astros, propio de la cosmovisión indígena y de muchos otros pueblos antiguos. Si las estrellas tienen grabado (escrito) el nombre de alguien (hombre o mujer dependiendo de quién cante esta copla), el o la que entona se siente en una situación inferior, pues para ese sujeto performer, las estrellas lo ignoran. Después de Báez, es la vez de la performance de su esposa, doña Rafaela Gaspar (2015), también coplera, es más sociable y “comerciante” de su arte. Ella toma la palabra y la caja y se presenta:

–“Bienvenidos a mi casita. Me llamo Rafaela Gaspar. Soy de la Puna de Jujuy. Hace cuarenta años que vivo acá en Salta. Tengo mis hijos y Don Báez, mi esposo. Siempre he conservado la tradición, la costumbre que no se pierda. Desde que me vine “para acá” y antes, con mis padres... siempre lo que sea tradicional del campo (soy campesina). La llevo – a la costumbre de cantar coplas – dentro de mí. Ahí aprendí cantar cuidando de mis ovejas, a hilar, a hacer ropa típica. Y acá lo nuestro igual, en un barrio periférico de Salta. Pero sigue la tradición que nos e pierda a través de mis hijos, mis nietos y mis bisnietos. Ellos van a seguir cantando. Gracias por su visita y espero que vuelvan”.

Fotografía 3 - Bagualera Rafaela Gaspar, esposa de Báez, 2015.



Fuente: El autor. 200 x 274 Pixels, JPG, 2016.

A continuación comienza su performance que demuestra una práctica incorporada hace mucho tiempo y preparada especialmente para una audiencia diferente que son los que más buscan presenciar este tipo de canto, pues el habitante de esa región, independiente de su clase social – popular o media – no tienen mucha afinidad con el canto coplero, marginalizándolo. Ya la “industria cultural” patrocinada por los defensores del folclore, los productores y representantes de grabadoras de CD, la media en general y los empresarios y comerciantes que viven del turismo “regional” de esa región andina y subandina, harán del canto coplero, una forma de lucro.

Como sustenta Martín-Barbero (2015, pp. 252-255), con el pasar de los años, el concepto de “masa” pasó de considerar así la presencia de lo popular-masivo en las ciudades para - después de los años 80 - convertirse en aquello que designaba a los medios de homogeneización y control de masas, controlando principalmente lo rural, las tradiciones mediante el empleo de nuevas tecnologías. La coplera comienza a recitar sus coplas, ejecutando diferentemente la caja de lo que su marido e hija lo hacen: ella golpea en ritmo $d6/8$, o sea tres golpes seguidos, pausa de un segundo, tres golpes seguidos: *tan-tan-tan...tan-tan-tan*. Un ritmo de pie ternario, similar a un vals rápido, por cierto, más alegre y llamativo. El bagualero y su hija solo golpean una vez a cada tiempo. Luego recita y al instante, canta y danza:

Señores soy de la Puna,
miren mi color, mi trazo.
Donde corre el viento blanco
Donde las nubes me abrazan.

Para hacer chicha buena
Échale agua y romero.
Se me sube a la cabeza
como si fuera sombrero.

La coplera agradece y entrega nuevamente la caja para su marido – ¿señal de sumisión o de respeto? -, quien, tomándola recita y luego entona:

El que sabe una copla
nunca se equivoca.
Cantar lo que sabemos
No cierro nunca mi boca.

En desfile de cristianos
 todos vamos de la mano
 Un día llega la muerte.
 Morimos como hermanos.

En la performance de esta bagualera es posible entrever marcas discursivas que hacen referencia a su origen y subalternidad, como si ser de piel oscura sea tanto el “estandarte” que la diferencia de los “otros” que cohabitan una misma geografía o como alguien que acepta serlo, a partir del concepto negativo y discriminante de “raza” o “mestizaje”. La señora de Báez hace propaganda de una de sus hijas, llamada Viviana (*Bibi*), que se viste de gaucha y recita coplas. Según ella, no hay muchos bagualeros en la región de los valles calchaquíes, pero si en la región andina de la provincia de Jujuy, lo que presupone que las clases populares no lo consideran como un canto representativo de su memoria colectiva. Aun así, el canto permanece en la memoria colectiva de un grupo minoritario, siendo performatizado, mayoritariamente, en un ambiente familiar e informal y, cuando es posible de hacerlo, el sujeto coplero lo hará frente a un público, en eventos patrocinados por el Estado – provincial, municipal – o por la clase hegemónica.

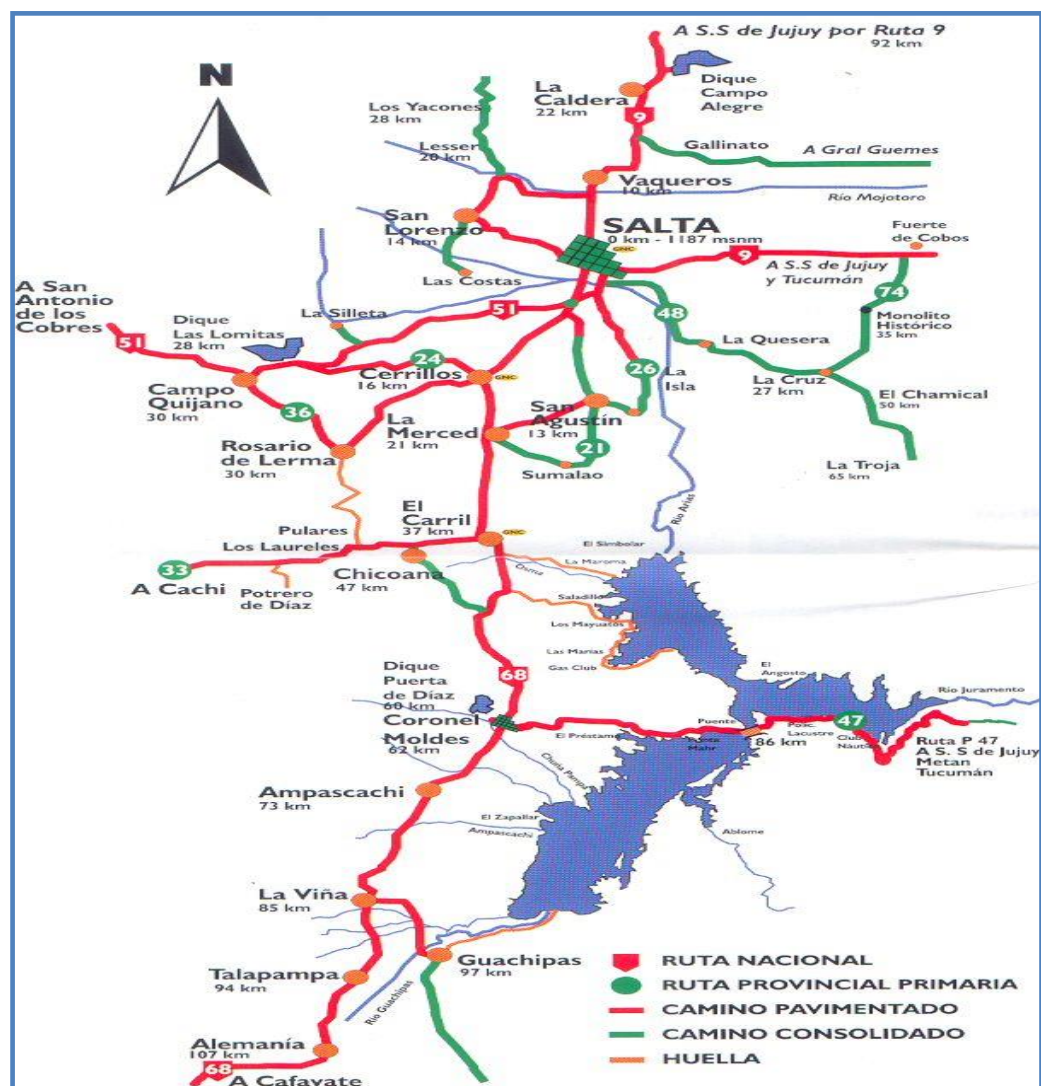
2.6.2 El Bagualero Vázquez y su Performance Cotidiana

Vázquez es un clásico ejemplo del actor-performance (aquel sujeto que actúa presentando y representando performances del canto coplero) profesional y defensor – desde su posición de subalterno – de la ideología del folclore y nacionalismo argentino. En la primera entrevista nos recibió vestido de gaucho – chaleco de cuero, pañuelo anudado al cuello, sombrero, botas de cuero de potro, sin el poncho - pero no así en la segunda entrevista que revistió un carácter más informal y familiar. En su humilde vivienda, el espacio que sirve para recibir a los visitantes se compone de una mesa de madera rustica, un corredor y el taller donde él fabrica los bombos y cajas, de manera artesanal. Nació en la localidad de Guachipas, provincia de Salta, territorio que antiguamente abrigó al pueblo originario diaguita-calchaquí.

Este bagualero ha participado en festivales realizados en Tarija (Bolivia) además de haber viajado a varios países como Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia y España, mostrando su performance en canto coplero (baguala, vidala o tonada) que

realiza cotidianamente a más de 70 años Según Vázquez (2015), existe una diferencia entre el canto coplero y la baguala y esa característica se comprueba por la “dicción” o sea, por la entonación en el canto, y pasa a entonar la copla, mostrando que será la entonación de cada verso en altura tonal grave o aguda la que determinará el carácter de género atribuido a las coplas. Guachipas no dista mucho de la frontera interprovincial entre Salta y Catamarca y es uno de los tantos puntos turísticos de la región. El cantar coplas fue, para Vázquez, un desafío que comenzó con la “utopía” (durante la última dictadura militar) de mostrarle a la clase dominante de turno que el canto coplero no representaba a la clase popular subalterna considerada por los militares como borrachos, vagos y *lieros* (que hacían líos, desorden) y sí representando lo telúrico, lo ancestral.

Figura 3- Distancia desde Salta (Capital) hasta la localidad de Guachipas.



Fuente: <http://www.iruya.com/iruyart/images/stories/iruya/turismo.jpg>, 2015.

La utopía llevó a Vázquez y otros bagualeros de Salta a “enfrentar” al Interventor militar de Salta para explicarle que el canto coplero no “era para borrachos que hacían líos” en Carnaval. Esa forma de pensar de la oligarquía criolla refleja claramente lo que Kush (1976, p. 26) ya denunciaba hace más de cuarenta años: la clase “culto” nunca supo ni entendió la forma de pensar del originario ni del mestizo de éste. El pensar “diferente” – fuera del padrón de lo que es considerado enciclopédico o “culto” – es reconocer que el otro es “inferior” porque “América está totalmente estructurada sobre el criterio de lo superior y lo útil, por una parte, y lo inferior e inútil, por la otra, y esto está confirmado por la experiencia diaria. Indios son el pasado ya superado por nosotros”. Y parece ser que ese pensamiento etnocentrico, racista perdura hasta hoy en todo territorio latinoamericano. La fotografía a continuación presenta al bagualero Vázquez:

Fotografía 4 - Bagualero Vázquez durante entrevista, 2015.



Fuente: El autor, 2016. 346 x 475 Pixels, JPG.

La marca discursiva de Vázquez puede considerarse como una forma de mostrarse representante de una cultura “popular” que se aparta de lo “culto” –

representativo de la burguesía criolla - en eso que Martín-Barbero (2015, p. 35) explica como lo “popular” designando un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de negación y la de una identidad refleja: la de aquel que se constituye no por lo que es y sí por lo que le falta. Para Vázquez, los militares nunca podrían entender a los copleros porque “nacieron para ser milicos”, o sea, no tienen una visión amplia de lo que es cultura popular, a pesar de que el gran contingente de militares (soldados y suboficiales) provenga de las clases subalternas y, consecuentemente, conozcan y tal vez hayan compartido prácticas incorporadas del canto con caja. El currículo musical de este bagualero es extenso²³.

Ganó varios premios importantes en el *Festival de Cosquín* (Córdoba) y otros festivales como *La Serenata a Cafayate* (Salta). Según él, comenzó a cantar coplas desde que nació porque criado en el campo, aprendió con sus padres y con los ancianos de la comunidad. El deseo de cantar, para él, brota de los poros del hombre del campo que no se adapta a la ciudad por más que en ella viva. Es reconocido en toda la región andina y en Argentina. Según opinión del señor Ponté (2015) “el bagualero Vázquez es importante por su experiencia y porque ha conocido mucho mundo. Tiene su tendencia y su forma de ser”. El modelo de canto coplero es, según Vázquez, producto de una imitación que comienza desde pequeño en las pequeñas comunidades rurales, como ocurrió con él, copiando o imitando. A esta forma de aprendizaje oral Taylor (2013) la define como práctica incorporada en la continuidad de la memoria colectiva. Vázquez aprendió de su madre, su “maestra” como él la define y, desde pequeño “la copla le sale por los poros”. Dice que puede cantar una copla en quince variedades tonales diferentes y, usando como modelo la siguiente copla, canta en tres tonalidades diferentes:

Tengo una chancha sin chanco
y una gallina sin gallo.
Tengo montura nuevita
y me roban el caballo.

Para que el lector consiga entender con palabras lo que la voz humana es capaz de hacer y ser escuchada, tal vez la siguiente explicación le sea de gran utilidad: la tonalidad indica el empleo de alguna de los siete tonos (notas musicales)

²³Disponible en: <<http://www.eltribuno.info/el-bagualero-vasquez-un-eterno-defensor-nuestro-canto-ancestral-n35581>>.

y dos semitonos diatónicos que posee toda escala (mayor o menor). Luego, como el canto coplero – baguala, vidala o tonada – emplea solamente tres tonos (o notas), el canto de Vázquez consistió en emplear diferentes notas para cada ejemplo dado; o sea, cantó de tres formas tritónicas diferentes, siempre con acompañamiento de la caja, en ritmo de 2/4 (binario).

En su narrativa, el bagualero demuestra conocimiento parcial – o inventado – de un archivo basado en la tradición oral narrativa mucho más de que en lecturas con base en hechos fehacientes. Esa forma de “preservación” de una memoria colectiva buscando insertar y mantener el canto coplero como un objeto folclórico es acentuar el canto coplero como si él fuese la esencia del ser regional, del gaucho defensor de la frontera norte de Argentina, la tradición “heredada” del pueblo originario calchaquí. Una “visión” occidental de ver el arte como tal, simplemente como un objeto folclórico, como explican Polo y Pozzo (2011, p. 194).

En la retórica de Vázquez, la copla y su canto no surge de la cultura indígena, pues ella es *transportada* por los conquistadores españoles y pasa, con el tiempo, a dividirse en categorías – variedades del género canción “copla” – según la región andina. Este postulado sorprende ya que el bagualero es mestizo descendiente de los propios calchaquíes. Entonces, ¿por qué él destituye a los indígenas de la posición de aportadores de una parte del canto coplero, que es el ritmo y la entonación tritónica de la voz y el instrumento de percusión (caja)? Quizá la respuesta esté en la explicación que Polo y Pozzo (2011, p. 195) nos dan sobre la intervención hegemónica de la escuela donde las diversas realidades argentinas, hibridadas y mestizadas culturalmente deben ser dejadas de lado, obligando a las clases subalternas a mirar la educación musical como un complejo de prácticas atravesadas por el contexto sociocultural de las escuelas, representantes directas de la clase hegemónica. La caja que usa Vázquez en sus presentaciones no es circular y si cuadrada, donde está escrita en letra cursiva la siguiente copla:

“Yo soy Tomás David Vázquez
criollo de buena intención,
y en cada copla que canto
les dejo mi corazón”

T.D.V.
Seguro...

La última palabra escrita en el cuero de su caja “seguro” es la marca registrada de este cantor que, en sus presentaciones, la pronuncia en tono grave y la mantiene sonora durante más de un minuto: “seguuuuuuuuuuuuro”. El bagualero comenta que sabe cantar coplas con tonadas de varios lugares: Anta, Jujuy. Recita la copla en ritmo de 6/8, un ritmo compuesto que remite a ritmo de una balada (o vals rápido).

Me ha salido una copla
y les quiero preguntar:
Cuando maten a la Tierra
¿dónde la van a encontrar?...

Sobre la **tonada**, una variación del canto coplero, el bagualero explica que es un canto coplero del altiplano muy parecido al que cantan en la provincia de Jujuy. Según Cámara de Landa (2006, p. 248), las tonadas identifican un tipo de copla cantadas en Salta y algunos lugares de Tucumán. Vázquez, por su parte, explica que en la región de los valles Calchaquíes (Cafayate en la provincia de Salta y Santa María, en la provincia de Catamarca) la caja se toca con dos palillos. Comienza a cantar coplas:

Quando yo esté en el cajón
que mi poncho sea mortaja
por flores pónganme[n]
lo que más quiero: mi Caja.

Llevo prendido en el aro
de mi Caja bagualera
un pedacito de trapo
que saqué de tu pollera

La mujer que a mí me quiera
cuatro cosas hai de tener:
lindo cuerpo, casa, plata
y qué darne de comer.

La mujer cuando llora
son lágrimas del momento.
El hombre derrama una
que es un mar de sentimientos

Cada copla encierra un concepto, una ideología, un mensaje mediante el empleo de una retórica basada en el lenguaje popular. Las dos primeras coplas presentan la temática de la caja, algo que todo bagualero reivindica como objeto

“sagrado”, su “compañera” y confidente. Las otras dos coplas discursan sobre la mujer. La retórica de ellas muestra que el género femenino siempre es considerado en una posición de subalternidad, objeto sexual y con efímeros sentimientos: “son lágrimas del momento”, canta Vázquez al mencionar las lágrimas femeninas. La audiencia participa de su performance, consintiendo esta retórica que otorga privilegio al género masculino. Esa participación es importante para el desarrollo y sustentación de la performance. Como sustentan Vich y Zavala (2004), hay una relación que todo orador – en este caso, no es orador y si cantor – establece con su audiencia, pues es ella la que determina la retórica de su enunciación.

2.6.3 Una mujer Bagualera: Julia Ortiz.

Esta entrevista fue realizada el 02 de agosto del 2015, a las 15:30 hrs. en la localidad de *El Carril* – departamento de Chicoana - provincia de Salta, Argentina teniendo como entrevistada a la señora Julia Ortiz, cantora coplera (bagualera) nacida en ese pueblo, muy conocida por toda la región subandina y también a nivel internacional (Bolivia). Por sus facciones es fácil percibir que la misma posee la genética del pueblo calchaquí y, por lo tanto, es posible entender que cantar bagualas forma parte de una memoria colectiva (GONDAR; DODEBEI, 2005).

La entrevista presenta un monólogo y la señora Ortiz será la que hablará todo el tiempo. La bagualera comienza presentando el lugar donde se realizó la filmación: la antigua estación de trenes ahora convertida y restaurada en la *Dirección de Turismo* del lugar. Ella se presenta recitando una copla que luego cantará porque es común entre los sujetos copleros de la región subandina de Salta y Jujuy, recitar previamente la copla, para luego entonarla acompañándose de una caja. La copla dice así:

Yo soy nacida en Chicoana
pero vivo en El Carril,
y así les voy a cantar,
con un inmenso sentir.

Percíbese que esta copla presenta una métrica irregular con 8 sílabas en el 1º, 2º y 3º verso y un 4º verso con 7 sílabas. Esa diferencia servirá para la

entonación de la copla al “arrastrar” el sonido de la voz en el último verso. El ritmo que acompaña al canto posterior es de 2/4 y entre el 1º y 3º verso, para dar la métrica exacta, la cantora unirá la primera palabra del verso posterior (2º y 4º) a los versos anteriores: *Chicoana-pero...cantar-con*. La fotografía a continuación presenta a la bagalera Julia Ortiz.

Fotografía 5- Bagalera Julia Ortiz, de El Carril, Salta, 2015.



Fuente: El autor. 417 x 485 Pixels, JPEG, 2016.

La performance de esta bagalera indica un nivel de profesionalismo alcanzado. Un evento adquirido de una práctica incorporada conseguida principalmente por habitar en una localidad donde comúnmente el canto coplero acontece cotidianamente, dentro del hogar, en ruedas de parientes y amigos. La bagalera arremata su primera copla con estos versos:

Carrileña²⁴, libre y dueña
libre y dueña.. (**grito de júbilo**)

Estos dos versos anteriores forman parte del cancionero popular de la región andina y son muy antiguos porque recuerdo haberlos escuchado desde que era

²⁴Adjetivo gentilicio que indica el lugar donde nació o habita. Disponible en:<<http://lema.rae.es/drae/>>.

niño. Cada coplero cambiará el lugar de origen por el propio: Salteño por Carrileño; Carrileño por Tarijeño, etc. La segunda copla presentada por esta cantora performer de coplas dice:

Esta cajita que toco
sonidito como ensayo...
chirlera²⁵ de siringuilla²⁶
retodito²⁷ cuero' i gallo²⁸.
Carrileña, bien criollita²⁹
bien salteña...

Nuevamente la coplera remata su cantar con dos versos que refuerzan la idea de formar parte de un patrimonio vivo: el lugar donde nació y vive, pero esta vez, ampliado para la provincia a la cuál ella siente pertenecer. La tercera copla cantada dice así:

A mis hijos y a mis nietos
enseñé de corazón...
a valorar lo que es nuestro
y defender la tradición.

Por ser mujer, las coplas que ella elija para performatizarlas y reformatizarlas según la ocasión siempre tendrán un discurso sobre su condición de género, de madre, de familia (hijos y nietos) y del lugar donde ella vive o se identifica. En su discurso, esta bagualera defiende la tradición, apareciendo la marca de subalternidad y sumisión ante la ideología de lo folclórico como único recurso disponible para “salvar” prácticas incorporadas. La siguiente copla cantada por la bagualera dice así:

A Diocito³⁰ le doy gracias
porque ilumina mi mente...
Así les puedo cantar
lo que mi corazón siente.

Todas las coplas cantadas tuvieron la misma estructura métrica y rítmica. Un ritmo de 2/4 (binario), acompañado perfectamente por la caja. De esta forma, la

²⁵ Cuerda de cuero bien fina que se coloca en la Caja para provocar un sonido de reverberación.

²⁶ Árbol de cuyo tronco se extrae la goma elástica. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=Y1EL12v>>.

²⁷ Regionalismo en diminutivo que indica un exagero de todo: re (doblemente) + tod + ito (diminutivo cariñoso).

²⁸ “Cuero' i gallo”. Piel fina pero fuerte, visto que el gallo representa lo “macho” o valeroso.

²⁹ Diminutivo cariñoso de criolla.

³⁰ Diminutivo del sustantivo Dios.

entrevista acaba debido al mal tiempo reinante y frio extremo con viento intenso. De lo expuesto se puede concluir que la performance de esta coplera presenta un cierto grado de “contaminación” cultural favoreciendo la “defensa” del folclore regional y de la industria cultural promovida por la clase hegemónica.

2.6.4 La Performance de “Blanquita” Valdiviezo, Bagualera de Anta.

La performance de esta bagualera fue realizada en vivo, para una audiencia virtual, dentro de las instalaciones de la Radio Popular FM 107.1, el día 10 de julio del 2015. El locutor y dueño del programa tradicionalista de nombre “Memoria de los Pueblos”, el locutor y dueño del programa, Bucky Rodríguez, inicia su emisión presentando a esta coplera, la cual se dirige a la audiencia virtual, de esta forma:

-“¡Buenas y santas, como saludamos los gauchos!” – Luego sustenta – “porque en Salta, la tradición va de la mano del cristianismo. Por nuestros santos patronos, el señor y la virgen del Milagro y por nuestro héroe máximo, el General Martín Miguel de Güemes. Por eso digo así”:

Señor del Milagro,
Cristo Redentor
en Salta tienes trono
de promesa y oración.
Como padre del Universo
nos protege con su amor.

Después de recitar esta poesía, la bagualera comienza con su canto coplero:

En Salta tú tienes trono
de promesa y oraciones
como padre de los gauchos
nos protege con su amor.

Luego de recitar, suelta un grito cuyo sonido puede ser representado en esta onomatopeya: ¡jujuu! y luego declama:

- *El gaucho salteño es digno heredero de Don Martin Miguel de Güemes, aquel que dio la vida por nuestra patria querida. Y por haber sido 9 de Julio y estamos en la semana de la Patria voy a cantar una baguala a la Patria que dice así:*

Para cantarle a la Patria
no hace falta tener linda voz
hay que ponerle el alma,
la vida y el corazón.

Después de cantar esta segunda copla, grita: ¡Que viva la Patria! Durante un breve intervalo, el señor Rodríguez le explica a esta coplera el motivo de porque se la está filmando. Le pide que cante más una *bagualita* porque aún tienen tiempo en el programa. *Blanquita* explica que estuvo el 9 de Julio en la localidad de Campo Quijano (portal de la Cordillera de los Andes en Salta) y mientras los gauchos desfilaban ella *bagualeaba*. La fotografía abajo, presenta a la bagualera en su performance virtual destinada a una gran audiencia de la ciudad Salta, regiones aledañas y, tal vez, para el mundo entero, en compañía del suscripto, autor de este trabajo. ¿Beneficio de la industria cultural y el dominio de la media en estos tiempos modernos? Es posible afirmar positivamente.

Fotografía 6 –“Blanquita” Valdiviezo y el autor de este trabajo, 2015.



Fuente: El autor. 615 x 454 Pixels, JPEG, 2016.

Las performances realizadas para un público y en un espacio determinado no representan en sí la memoria individual del actor-coplero (de ambos géneros) y si una dramatización de las relaciones sociales (Vich; Zavala, 2004, p. 6) y la representación de una *memoria colectiva* que según Halbwachs (2006, p. 42), representa a un grupo social reconociendo el punto de vista de muchos otros grupos, sin pertenecer a ellos.

Luego canta la copla:

Cuando salí de mis pagos
de nadie me despedí.
Tan solo de los pobres montes
que me vieron partir.

En su retórica, la bagualera sustenta que:

Para “hacer” una baguala, ella, - así como cualquier gaucho -, cuando les “pica” el “bichito” del amor, recitan de este modo:

En la vida amargura pasé
hasta la hiel he bebido.
Pucha que fiero había sido
querer y no ser querido.

Si me muero de amores
no me entierren en Campo Santo.
Tírenme en el monte
pa’ que me coman los carachos.

En la entonación de su voz, el énfasis dado a estas dos coplas muestra la teatralidad y el dominio perfecto de sus performances, una vez que ella las está representando para un público muy vasto que ella no ve: la audiencia virtual que todo medio radiofónico conquista. Después de cantar esta copla, explica que la diferencia tonal de la región andina dependiendo de su geografía:

-Acá en Salta, tenemos una geografía muy extensa y según la región, se canta con distintas tonadas. Por ejemplo, la tonada de los valles. Yo canto con la tonada chaqueña, por ser del departamento de Anta, provincia de Salta. O sea, del chaco salteño. Las tonadas nos distingue: una tonada vallista de una tonada chaqueña, por ejemplo.

Lo sustentado por esta bagualera representa un saber popular que no precisa de una teoría para ratificarlo. Como explica Kush (1976, p. 10), el pensar popular no trabaja con técnicas (propias del pensar “culto”) y si con lo semántico, con el decir algo sin precisar decir cómo. Ese “algo” es lo que popularmente se aprende, oralmente, desde el seno del hogar hasta en las calles.

2.6.5 Bagualeros entre poetas: Rosita Herrera y Juan Jaime

Este encuentro informal se llevó a cabo en las instalaciones del “Patio de las Empanadas”, en la ciudad de Salta, el día 12 de julio del 2015, entre las 14:00 y las 17:00 horas. Se encontraban allí, para la entrevista, la coplera oriunda de Iruya

(frontera con Bolivia), Rosita Herrera, el bagualero de Anta, Juan Jaime, la coplera y licenciada en Letras Natalia Cruz y los más destacados poetas salteños: José Cantero Verni, y “Negro” González, también llamado de “Director” por haber sido el idealizador y creador del grupo artístico “Canto Diverso”, dedicado a la poesía, la literatura y el canto coplero. Como es costumbre de la mayoría de los habitantes de la región andina, estaban bebiendo vino tinto y masticando (los hombres) las hojas de coca. Para ellos, el arte es vida, es algo espontáneo y libre de normas, reglas y metodología científica. Los miembros de ese grupo están *unidos* por una memoria colectiva que los motiva a considerar el arte como algo “bacanal” y sus performances – composición de coplas, recitado, canto - representan fehacientemente la geocultura de una región andina marcada fuertemente por ideologías arcaicas como el folclore, tradición y la *patria chica*³¹.

Rosita Herrera, la bagualera de Iruya, comenta que canta el canto popular llamado de “copla” desde muy pequeña y que la baguala proviene de los “originarios” que tenían un lamento que acompañaban con la caja. Ese lamento, sin letra era llamado de *jói-jói*. Rosita deja de lado el discurso, precisa mostrar su performance. Toma su caja y comienza a golpearla diciendo que va a cantar bagualas que se cantan en Iruya en época de Carnaval:

Oigan, escuchen señores
voy a probar mi garganta (2 veces)
con esta copla sentida
que en Iruya la cantan. (2 veces)

De Iruya he'i venido
cruzando ríos y quebradas (2 veces)
pa' cantarles a mis amigos
y dejarles mi tonada. (2 veces)

El día que yo me muera
no me lloren los parientes (2 veces)
Llórenme las damajuanas
los litros de aguardiente (2 veces).

Toda performance funciona como un acto de transferencia vital, transmitiendo la memoria – que aquí es considerada como la “memoria colectiva” de dos grupos: el

³¹ Para salteños y jujeños, esa *patria chica* representa las hazañas del General Don Martín Miguel de Güemes – criollo de origen puramente europeo, del país Vasco, representante de la burguesía salteña del siglo XIX - y sus gauchos – subalternos mestizos - que combatieron al ejército español del Perú durante la guerra de la independencia (1811 a 1826).

de los bagualeros de cada región y el grupo allí reunido autodenominado “Canto Diverso”. En ese momento, Rosita Herrera había presentado su performance en la que se pueden distinguir elementos “necesarios” a ella: el comportamiento reiterado teatral (entonación de la voz, vestimenta – ella llevaba puesto un sombrero negro y un poncho rojo que en ningún momento de la reunión, por más informal que fuese, retiró estas prendas de su cuerpo - pues, como sustenta Taylor (2013, p. 27), esos comportamientos reiterados indican un acto teatral ensayado o apropiado para una determinada ocasión.

Schechner (2012, p. 49) explica sobre la ritualización de sonidos y gestos en las performances artísticas que se caracterizan por un comportamiento altamente estilizado (como es el caso no solo de Rosita sino de todos los bagualeros entrevistados y filmados). Tanto para la coplera Rosita cuanto para los demás integrantes del grupo, lo importante no es una definición de la performance como tampoco la búsqueda de una explicación sobre un acto incorporado y mantenido en el inconsciente colectivo. Lo que importa a cada uno de esos actores – copleros y poetas – es mostrar su performance en vivo y, al mismo tiempo, la búsqueda incesante de triunfar y sobrevivir empleando la copla – puesta de moda en los últimos tiempos por la empresa mediática y por la élite criolla que la utiliza como un ítem a más dentro de lo que ella considera como “folclórico” - sea como parte de un espectáculo cultural a nivel local, provincial, nacional e internacional. Es la vez del bagualero Jaime. Explica que cantará bagualas del chaco salteño. La costumbre de los bagualeros de esta región es primero recitar los versos de la copla y luego cantarla acompañados por la caja:

Pregúntenle a mi sombrero
 él les dirá la verdad.
 La mala noche que paso
 y el sereno que me da.

Vengo de medio del monte
 como todo chaqueño.
 En el verano con las vacas.
 Sólo, para el invierno.

Aunque Taylor (2013) nos informa que una performance de una sociedad (o grupo social) puede no ser considerada así en otro grupo social o sociedad, el cantar coplas es costumbre – adquirida o repetida – de una numerosa parcela de la población tanto andina cuanto subandina y chaqueña. Una población constituida

por diversos grupos culturales que hacen de esta práctica incorporada algo común, cotidiano y continuamente modificado.

A modo de conclusión, de esta forma, el canto coplero, su performance, su oralidad y su manutención por la industria cultural (Martin-Barbero, 2015) fue el tema abordado en este capítulo. De la pesquisa de campo realizada se encontraron elementos concretos que comprueban la manutención del canto mediante la práctica incorporada oral performatizada cotidianamente y pasada de generación para generación principalmente en sujetos de clase subalterna mestiza de pueblos originarios como los calchaquíes. Como sustentan Vich y Zavala (2004), la performance es el espacio donde se dramatizan relaciones sociales – inestables y mutantes – revelando la posibilidad de los sujetos-actores de construir un nuevo espacio social.

Luego, los actores copleros de la región andina emplearán su canto tanto para dramatizar una relación social hegemónico/subalterno, como para mantener viva su costumbre de una práctica oral, performatizada en el cotidiano de esas personas, empleando la copla para momentos de esparcimiento, alegría y fiestas. El origen no interesa, lo que importa es la capacidad de performatizar el canto, sea a través de una imitación, sea por medio de una modificación de lo copiado, porque, como sustenta Bakhtin (2003) los discursos son imitados a través de una relación dialógica que se mantiene a lo largo del tiempo.

Además, es necesario comenzar a entender que el canto coplero, además de ser performatizado, encierra una práctica ritual ancestral. Según Schechner (2012, p. 49-50), un ritual es una forma de recordación que los sujetos emplean. Los rituales son “memorias en acción” y ayudan a las personas a lidiar con transiciones difíciles, relaciones, jerarquías y deseos que problematizan. Cabe destacar aquí que en este capítulo no se han colocado todas las performances registradas durante la pesquisa de campo por razones de su extensión, pero las mismas están disponibles en Anexo y grabadas en CD adjunto a este trabajo.

CAPÍTULO 3 - LOS CALCHAQUÍES: RELACIÓN CON EL CANTO COPLERO

“Los defectos capitales de los habitantes del estado tucumano en 1766, según el Gobernador de Tucumán, don Juan Manuel Campero, era la poca cultura y su genial desidia. Los principales problemas sociales en esta región era que los españoles usaban a los indios encomendados para enriquecerse y servirse de ellos”

(ACEVEDO, Edberto, 1965, p. 11).

El objetivo principal de este capítulo es presentar el contexto socio-histórico-geográfico de la cultura diaguita-calchaquí; su sufrimiento durante los primeros siglos hasta ser casi diezmada por los españoles – como es la explicación *in supra* del Gobernador de Tucumán que en 1766 ya sustenta la explotación que los españoles hacían de los indígenas - y, a partir del siglo XIX restituirse con sus remanecientes como una cultura que perdura a través de sus descendientes directos y mestizos, aportando, entre otros elementos, su ritmo musical para la manutención de una práctica incorporada que, como se explica en el capítulo I, puede ser considerada como un mestizaje cultural: el canto coplero, en sus géneros musicales más conocidos: la *baguala*, la *vidala* y la *tonada*.

En el capítulo anterior se hace mención de este pueblo originario cuando se explica cuáles fueron los elementos que contribuyeron para una hibridación cultural entre españoles (con su lenguaje y su poética de coplas populares) y los diaguitas-calchaquíes (con su ritmo entonado llamado de *jói-jói* y su instrumento de percusión).

A partir del concepto de performance propuesto por Taylor (2013) y Zumthor (2000), procurase traer a luz cual era el tipo de performance que este pueblo originario tenía y, a partir del concepto mencionado, entender las prácticas culturales que sus descendientes y mestizos mantienen desde hace más de dos siglos, especialmente por medio del canto, un ritual que, al ser performatizado, permite al sujeto coplero contemporáneo, a través de su canto, mostrar su desempeño en el cotidiano como parte de lo que Schechner (2012, p. 13) llama de “fluido de la actividad teatral”.

Entre los diferentes tipos de performances que en toda cultura y a lo largo de la vida de todo ser humano acontecen, las que interesan en este trabajo son las

artísticas, pues ellas son el molde que parca comportamientos previamente ensayados. Como Schechner (2012, p. 49) explica, todas las performances consisten en la ritualización de sonidos y gestos. El canto coplero en la región andina cumple esos requisitos postulados por este teórico, al ser una especie de comportamiento reiterado, previamente ensayado por personas que se entrenan y que llevan un tiempo para prepararse y ensayar. Quizá sea por eso que las eximias copleras y bagualeros que fueron entrevistados en la pesquisa de campo sean, en su mayoría, adultos con más de 40 años de edad, conocidos internacionalmente.

La cultura diaguita-calchaquí es importante en este trabajo porque ella fue el crisol principal que fundió dos tipos de performances, la española y la originaria, hibridándolas en una sola: el canto coplero andino que a partir del siglo XVIII en adelante ha cobrado fuerza, enraizándose en la memoria social y colectiva del sujeto andino. Las informaciones sobre esta cultura originaria no son abundantes, siendo encontradas en libros de historia argentina que destituyen su valor, presentando apenas algunas de sus costumbres. Es el caso de los historiadores argentinos Gustavo Levene y Carlos Assadourian que, - al describir la cultura diaguita-calchaquí - presentan una impresionante opinión negativa, fruto de su etnocentrismo criollo y su forma determinista de entender el proceso socio-cultural que acontece en una determinada cultura originaria.

Destacando la importancia de la música –usada en rituales - en culturas indígenas andinas, es posible pensar que el canto, parte integrante de un tipo de performance ritual de los diaguita-calchaquíes se fue poco a poco hibridando con alguna prácticas que los españoles tenían, realizaban en su cotidiano peninsular y sirvieron de aporte para la constitución del contemporáneo canto coplero. ¿Cuál era esa performance calchaquí? ¿De qué forma el originario habitante de la región andina consiguió hibridar su canto asociándolo a la costumbre de cantar coplas octosílabas? ¿Por qué es tan importante en este estudio es conocer mejor la cultura diaguita-calchaquí?

Como respuesta parcial es posible sustentar que la importancia de conocer la cultura originaria supracitada se debe a que en algunas localidades³²especialmente

³² Las localidades referidas son aquellas “villas” que se formaron entre los siglos XIX y XX, en zonas aledañas a los centros urbanos como la ciudades capitales de Salta; San Miguel de Tucumán; San Fernando del Valle de Catamarca y San Salvador de Jujuy, además de ciudades que otrora pertenecieron a la Gobernación de Salta del Tucumán, en el siglo XVIII e inicios del XIX, como las ciudades de la actual Bolivia: Tarija, Villazón, Potosí, Yacuiba, entre otras.

las de los valles calchaquíes, los remanecientes, sus descendientes y sus mestizos mantienen una práctica incorporada en base al canto que, como se explicó en el capítulo I, es una forma híbrida o mestizada entre el canto rítmico diaguita llamado jói-jói y la copla hispánica del siglo XVIII. La mezcla cultural que perdura hasta los días actuales en la región andina es la apropiación de un grupo social - mayoritariamente subalterno y descendiente de pueblos originarios, principalmente del calchaquí - de esas coplas, sea con métrica libre o restringida a versos *hexa*, *octo* o *nonosílabos*, incorporándola al ritmo citado anteriormente. Iniciemos la lectura conociendo mejor a la cultura diaguita-calchaquí, antes y después de la llegada del español.

Los acontecimientos que se sucedieron diacrónicamente (desde la conquista, pasando por la colonización, hasta el siglo XX) en una determinada región geográfica - andina y subandina -; son el punto de partida para entender la historia y la práctica performática de algunos géneros musicales cultivados y mantenidos - especialmente mediante la oralidad con los cantores copleros de ambos géneros - por comunidades descendientes de originarios que habitaron y habitan el territorio a ser presentado.

Por cierto, los sujetos copleros de esa vasta región continúan representando aspectos socioculturales de un pasado que, si bien no es muy distante³³, contiene aspectos culturales diferentes de los actuales como: forma de vestirse, canto entonado con caja de percusión, accesorios, temas empleados en las coplas, etc. De esta forma, es preciso apreciar la historia y geocultura de este pueblo originario que vivió en valles, quebradas y cerros de una vasta región andina y subandina, dividido en grupos sociales diferentes pero unidos por una única lengua - ya desaparecida - el *kakán*.

³³Constituido después de la formación del Estado-Nación argentino a mediados del siglo XIX.

3.1 GEOCULTURA³⁴ ANDINA: LOS DIAGUITA-CALCHAQUÍES

La región subandina del noroeste argentino, cuna de los diaguita-calchaquíes, se encuentra a unos 1.500 metros sobre el nivel del mar y llega a los 5.000 metros en lugares como la Puna y la precordillera salto-jujeña con alturas que alcanzan los 3.000 metros. Los habitantes sufren con la presión atmosférica causada por la altura y, en la Puna, por ejemplo, los que allí habitan muestran siempre un andar lento, con tonada –en su forma de hablar - que los caracteriza. En esta vasta región encerrada entre altas montañas y cerros bajos cubiertos de árboles habitaban varias culturas originarias. El relieve está formado también por valles anchos y fértiles y quebradas, además de la Puna³⁵. Algunos de esos valles, localizados en la actual provincia de Salta (Argentina) son los *calchaquíes*, bautizados así en recordación a la cultura originaria que allí habitaba y que obtienen esa categoría nominal (calchaquí) en homenaje a un jefe diaguita (Juan Calchaquí) que en el siglo XVII se enfrenta a los españoles en una guerra dividida en dos fases – los historiadores las denominaron Guerras Calchaquíes - que duró 37 años (1630-1667) (ASSADOURIAN, 1998, p. 190).

El desaparecimiento casi total de esta cultura originaria comenzaría después de las Guerras Calchaquíes (1630-1665), “de singular ferocidad, que sirvieron de justificativa española para el exterminio o la expatriación y reparto por piezas de los vencidos calchaquíes” (BAZAN, 1985, p. 27).

La región *diaguita* o *valle serrana*, donde vivieron estos pueblos originarios presenta una vegetación que varía entre la de la estepa (arbustos y cactus) y bosques templados (valles y quebradas), con un clima seco y cálido en verano y extremadamente frío en invierno. Como la fertilidad del suelo está en los valles y quebradas fue ahí donde se instalaron las primeras poblaciones. Los valles

³⁴ “Es el caso de combinar lo geográfico - el espacio físico donde ocurren los hechos internacionales con la cultura, misma que "sigue siendo el campo en el que se dirime el sentido del desarrollo social". De ahí se deriva la llamada variable “geocultura” (MUJICA, 1999, p. 135).

³⁵ “Es una subregión montañosa y mesetaria muy elevada (más de 3000 m) que ocupa parcialmente el oeste de las Provincias de Jujuy, Salta y Catamarca. Como espacio geográfico también ocupa Perú y Bolivia, países donde se la nombra Altiplano, y Chile, donde es conocida como "Puna de Atacama". Su límite oriental pasa por la cordillera Oriental o Salto-Jujeña. La Puna presenta un clima de extrema aridez (árido andino puneño), con fuertes amplitudes térmicas (hasta 50° en verano). La superficie de la Puna está salpicada de salares y salinas (tales como el salar del Hombre Muerto, entre otros). La densidad de población es muy baja”. (MONOGRAFIAS.COM, 2016. Disponible en: <<http://www.monografias.com/trabajos70/geografa-regiones-sunregiones-argentina/geografa-regiones-sunregiones-argentina.shtml#lapunaa#ixzz41jps5yG>>. Acceso en 01 dic. 2015.)

centrales de esta región son también conocidos como valles subandinos, por encontrarse a los pies de la Cordillera de los Andes. Están subdivididos por tres anchos y fértiles valles a saber: el *valle de Lerma* (donde está la ciudad de Salta), el *valle de Siancas* y el de *San Andrés*. El primero se conecta al norte con Bolivia por la *Quebrada de Humahuaca* (antiguo dominio de cultura *omaguaca*) y al sur con los valles Calchaquíes (región habitada por los diaguitas-calchaquíes). En el valle de Lerma están, actualmente, las ciudades de *Cerrillos*, *Rosario de Lerma*, *Campo Quijano*, *El Carril*, *Chicoana*, *La Merced*, *Coronel Moldes* y *Cafayate*. Ya el valle de *Siancas* está ubicado en la región central de la provincia de Salta y en el extremo norte del valle de Lerma. Las ciudades más importantes de este angosto y pedregoso valle son *La Caldera* y *Vaqueros*. Además de pequeños poblados como *La Calderilla*, *La Caldera*, *El Gallinato*, *Vaqueros*, *Yacones*, entre otros.

Algunos historiadores argentinos (González y Pérez, 1998, p. 85) afirman que la cultura diaguita (formada por varias etnias en pequeños grupos tribales pero con una misma raíz biológica) se radicó en la región actual del noroeste argentino aproximadamente en el año 850 de la era cristiana permaneciendo sin ser dominada hasta 1.471 – era cristiana - cuando los Incas invaden dicho territorio y lo incorporan (junto con la cultura diaguita) a su Confederación. Muchas de las culturas andinas, aunque poseían una lengua propia, fueron obligados a emplear la lengua quechua de sus primeros dominadores: los Incas.

Por lo tanto, el ingreso de esa lengua dominante, en una amplia región andina y subandina que comienza en territorio boliviano y se extiende hasta la provincia de La Rioja, en Argentina, acontece en dos periodos históricos definidos así: en un primer momento (hace más de mil años), debido a la expansión de los habitantes de la región del Perú central para el norte y sur del actual territorio peruano. Una expansión que duró hasta el siglo XV, antes de la llegada de los europeos y fue marcada por la ocupación inca en los territorios ocupados – actual norte de Chile, oeste de la actual Bolivia y noroeste de Argentina (formado por las provincias argentinas de Jujuy, Salta, Catamarca y Tucumán).

En un segundo momento, a partir del siglo XV esta ocupación – algunas veces pacíficas y otras violentas – fue mayor durante el reinado de *Tupac Inca Yupanqui*, el 10º Inca, cuyo reinado se inicia en 1471. Así, las comunidades menores como los diaguitas, entre muchas otras, quedaron bajo el dominio político y cultural

quechua, recibiendo influencia de la lengua de los conquistadores, transmitida por los *mitimaes* (CENSABELLA, 2007, p. 29).

Eran éstos, un tipo de “colono” llegado desde Cuzco y otras veces, descendientes de pueblos conquistados por los Incas, para imponer las condiciones de los conquistadores. Una especie de “agentes estaduales” que controlaban a las poblaciones dominadas, enseñándoles tareas agrícolas, artesanales y culturales. Desde el momento en que las poblaciones eran dominadas, se establecía una nueva red de alianzas y mezclaban grupos étnicos portadores de culturas y lenguas diferentes, realizando una mezcla inminente cuando diferentes culturas entran en contacto con un material cultural extranjero o lo adquieren, voluntariamente o no.

Por lo tanto, siempre hubo algún tipo de hibridación, principalmente a nivel cultural. De esta mezcla indígena que aconteció en América surgen performances que serán incorporadas en la memoria colectiva y social de grupos humanos. Un proceso que siempre aconteció en todo tipo de sociedad, porque el mismo representa la adquisición y la transformación de elementos culturales que se producen “desde que el mundo existe” (TAYLOR, 2013, p. 37).

El dominio incaico en la región de la actual Bolivia y noroeste argentino fue de capital importancia porque aunque no duró más de medio siglo dejó una marca indeleble en el aspecto cultural y social de los diaguitas, a comenzar, por algunos rituales religiosos como la adoración a la Pacha Mama y la fiesta del *Inti Raymi* en las provincias de Salta y Jujuy, por ejemplo. Las campañas de conquista de *Tupac Inca* anexaron parte del noroeste argentino (actual), cuna de la cultura diaguita que, sometida al dominio inca, aprendió e implementó para sí misma, algunos conocimientos como el trabajo de metales (bronce y oro), la construcción de fortalezas (*pucaras*) usando la materia prima más común: la piedra (GONZÁLEZ; PÉREZ, 1998, p. 112-114).

Según lo sustentado por Gentile (2013, p. 54), los quechuas, al incorporar esta región a su Confederación, bautizaron con el nombre de *diaguitas* a etnias que poseían una lengua en común llamada *kakán*. Pero la autodenominación que estas etnias se daban a sí mismo era mediante el vocablo *pazioca*. Hacia 1480 el *Tawantinsuyu* había incorporado a su Confederación, el país de los diaguitas (El Tucumán), construyendo un camino – camino del Inca – que se internaba en el corazón del territorio diaguita, desde la Quebrada de Humahuaca y seguía por los valles occidentales de Salta, Tucumán, Catamarca y La Rioja (BAZAN, 1985, p. 17).

La importancia del breve pero efectivo dominio inca sobre las sociedades diaguitas fue la imposición de la lengua quechua, convertida poco a poco en lengua general del reino incaico. Según los historiadores González y Pérez (1998, p. 115), fue durante casi 60 años de dominio inca que los diaguitas estuvieron obligados a comunicarse en lengua quechua; sin embargo, la lengua del conquistador inca no consiguió suplantar la lengua vernácula de diaguitas (el *kakán*). En el siglo XVII, aún después del esfuerzo de los misioneros por catequizar a los indígenas usando el quechua como lengua franca “(...) en el Valle Calchaquí (...) entienden el quechua y lo hablan mal porque no es su ordinario lenguaje materno”. A pesar de la distancia, la marca cultural inca se imprimió en las demás culturas indígenas dominadas y controladas por ella y así continuó durante los primeros años de la conquista española ya que los nuevos dominadores (representados por los peninsulares ibéricos) emplearon, para comunicarse a los *yanaconas* (indígenas ladinos o mestizos hablantes de quechua).

El vocablo *yanacóna* es un neologismo creado por los españoles del siglo XVI y proviene del vocablo quechua *yana* (nombre dado al criado o siervo) de connotación despectiva. Guamán Poma de Ayala así llamaba a la etnia de los *Wanka*, primeros aliados y favorecedores de los europeos. Luego después de la invasión española al Cuzco, los dominadores europeos redujeron un porcentaje elevado de indígenas a la condición de *yanas*, para servirlos³⁶. Los *yanaconas* - siervos de los españoles - no solo eran utilizados como intérpretes sino también para todo tipo de servidumbre. De esta forma, el quechua adquirirá un enorme valor durante los primeros años de la conquista al servir como lengua general para la dominación de los indígenas. La función de estos “traductores” era la de ayudar en la catequización de las culturas prehispánicas³⁷.

Hasta fines del siglo XVI, la lengua quechua continuó vigente en la región andina y subandina antigua cuna de los diaguita-calchaquíes y, por su fuerza unificadora, consiguió establecer una configuración social diferente que dio características propias a toda esa región: una mezcla entre diferentes culturas indígenas de la región (*lules, cafayates, diaguitas, quilmes, toconotés*, etc.), los

³⁶“...Cómo los españoles se derramaron por todas las partes de la tierra deste rreyno de dos en dos y algunos, cada uno haziendo gente yanaconas, yndios, buscando cada uno sus venturas...” (GUAMAN POMA, 1615, p. 397).

³⁷“los españoles viajaban acompañados de *yanaconas*, que eran indígenas ladinos o mestizos hablantes de quechua (...)” (CENSABELLA, 2007, p. 29)

españoles y los hijos de éstos, nacidos en suelo americano y llamados de *criollos*. Los caminos del dominio pre-hispánico venían del Perú, por imposición de los Incas y abarcaron el país de los llamados “diaguitas”. Y fueron los mismos caminos que poco tiempo después recorrerían otros invasores llegados de Europa.

Para Assadourian (1998, p. 30-35), el tránsito comercial, cultural y la fuerza política de los Incas prevaleció desde antes de la llegada de los conquistadores españoles y, por lo tanto, esa región andina presentó un tipo de cultura constituida por la mezcla de diferentes etnias entre las cuales estaba la calchaquí. Durante el tiempo indígena la región dominada por los Incas fue la más poblada y de mayor nivel cultural que hubo en el actual territorio andino. Los diaguitas, una etnia que ocupaba una vasta región, tenían un patrimonio cultural común y una idiosincrasia definida como la de su sentido heroico de la vida (BAZAN, 1985, p. 16). La figura a continuación representa, imaginariamente, como era, posiblemente, un diaguita-calchaquí en épocas de la conquista española, en el siglo XVIII.

Figura 4 - Diaguita-calchaquí. Dibujo idealizado del siglo XVIII.



Fuente: <http://www.todargentina.net>. 2016.

El historiador argentino Gustavo Levene (1987, p. 97), sustenta que después de la colonización española, los grupos étnicos de toda esa región dejaron su ocupación ancestral (la de ser pastores) para ser *mitayos* (trabajadores forzados a servir mediante la *mita* o la *encomienda* en las minas de plata del Potosí, entre los siglos XVI y la primera mitad del siglo XIX. A respecto de esos dos trabajos forzados, el historiador Walter J. Castillo Matienzo (2008, p. 67) describe el horror que representaron para las culturas indígenas "...pocos rasgos de la colonización española han sido tan duramente condenados como la *mita* y la *encomienda* (...) los colonos prefirieron de manera generalizada el trabajo físico de los nativos (...)". Habiéndose interiorizado el lector sobre la cultura diaguita-calchaquí, es preciso ahora que conozca un poco sobre la lengua que esta cultura tenía y como la misma fue apagada de la memoria de esta etnia primero, debido a la invasión y dominio de los incas y, posteriormente, debido a la invasión, dominio y casi exterminio de esta cultura, por parte de los españoles.

3.2 LA LENGUA GUTURAL DE LOS DIAGUITA-CALCHAQUÍES

A principio del siglo XVII, se había formado en el noroeste argentino y sudoeste de la actual Bolivia, una configuración social "híbrida", producto de la mezcla de las culturas de los pueblos originarios de esa región (*quilmes, diaguitas, calchaquíes, lules, omaguacas, vilelas, etc.*) junto con la cultura española y, posteriormente, la mestiza. En ese crisol étnico-social y cultural, la lengua quechua se convertirá en el instrumento de comunicación más eficaz para todos esos grupos humanos de diferentes niveles sociales. Pero no era solo el quechua la lengua que se hablaba en esa vasta región andina. Una nueva mezcla entre el quechua y las lenguas locales produjo algunas variaciones dialectales hasta hoy vivas y empleadas por algunas comunidades mestizas, conforme lo sustentado por Itier (*apud* CENSABELLA, 2007, p. 30).

Para el lingüista Ricardo Nardi (1979, p. 34) el *kakán* era una lengua gutural y muy difícil de aprender por los incas y los españoles³⁸. "Se hablaba en el valle

³⁸ Muchas de las palabras en *kakán* comenzaban con la consonante F. Ejemplos: *Figasta* (pueblo); *Famatina* (lugar para poblar; valle); *Famayllau* (Encomienda aplicada a diaguitas por españoles); *Feloya* (frontera). GENTILE, 2013.

Calchaquí, Catamarca, gran parte de La Rioja, parte de Santiago del Estero (la sierra y el Río Dulce) y norte de San Juan (río Bermejo, Jáchal y Valle Fértil)". Esta lengua perduró oficialmente hasta 1775 cuando una Real Cedula española ordena que se extingan todos los diferentes idiomas y que solamente se hable el castellano. Surgen entonces las escuelas para indígenas y mestizos a fin de enseñarles a hablar la lengua del invasor europeo (NARDI, 1979, p. 23). Semejanza o no, el mismo sistema continúa hasta ahora en la educación primaria argentina obligando a las diferentes culturas indígenas a aprender solamente el castellano (oral y escrito). Pero la picardía humana siempre existió y existirá y así, reducidos grupos de diaguitas, refugiados en lugares inhóspitos de la precordillera andina, continuaron por mucho tiempo a hablar en su lengua nativa, hasta que desapareciendo ellos, las nuevas generaciones se olvidaron de practicarlo, pasando el *kakán*, a partir del siglo XX a ser una lengua "muerta". La sentencia de muerte de muchas lenguas indígenas en Argentina comenzó en 1775 y continuó durante todo el siglo XIX, después de la constitución del Estado-nación³⁹ argentino en 1816, hasta después de la última dictadura militar en Argentina (1986).

Así, la incipiente "nación" Argentina dará continuidad al proceso de destrucción de las lenguas indígenas desde 1816 hasta nuestros días, producto de esa ideología europea del siglo XVIII, donde el eurocentrismo y el etnocentrismo marcaban las fronteras – y aún las marcan – de lo que es "civilizado" y aquello considerado como "bárbaro", que debe ser destruido y olvidado. El concepto de "nacionalismo", conforme Pamplone y Doyle (2008, p. 21), busca reivindicar o contestar la legitimidad de algún evento, pero, sobre todo, para continuar con la eliminación de las minorías étnicas en busca de la pureza racial o cultural. Después de que la lengua kakán desaparece del cotidiano y la quechua es dejada de lado por exigencia del español, lo que resta como herramienta de comunicación es el castellano peninsular que pasará a ser apropiado y usado perfectamente por el originario, sus descendientes y sus mestizos, debido principalmente, a la exigencia de concurrir a una escuela primaria, a partir de la constitución de los Estados-naciones a fines del siglo XIX. Veamos ahora como se dio y se mantiene a través de performances orales, la musicalidad del pueblo calchaquí.

³⁹ La idea de **nación** y **nacionalismo** comenzó a movilizarse en Europa, a partir del siglo XVIII, para designar la identidad de cada pueblo [...] La construcción de una identidad nacional pasa [...] por una serie de mediaciones que permiten la invención de lo que comúnmente es llamado de "alma nacional" (FIGUEREIDO; NORONHA, 2005, p. 189-205).

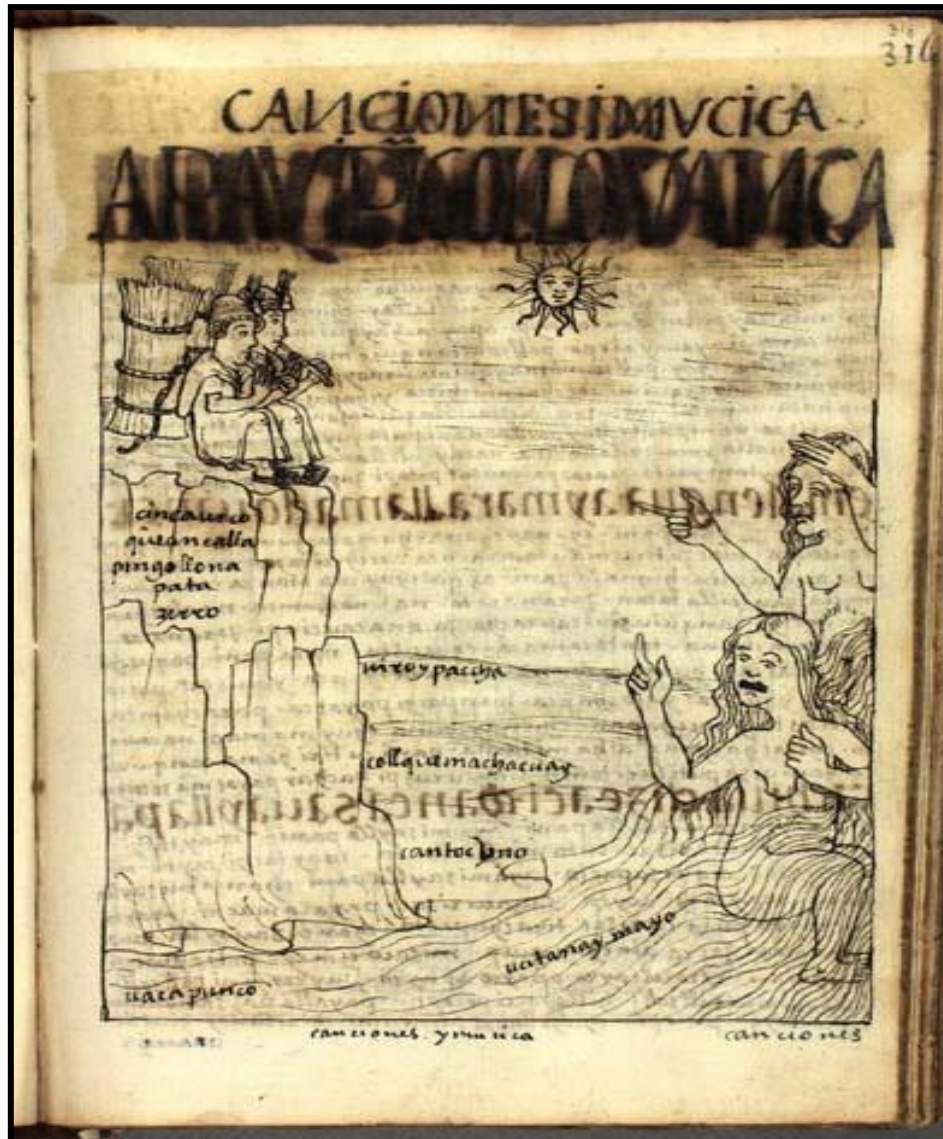
3.3 LA MUSICALIDAD DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS ANDINOS

Contrariamente a lo que opina el historiador argentino Levene (1987) con sus sarcasmos sobre la “tristeza” de los calchaquíes por su condición de poligamia, los diaguitas-calchaquíes poseían sus propias performances musicales que, lamentablemente, se perdieron en el tiempo. También la cultura inca tenía las suyas y posiblemente, al dominar a los indígenas que habitaban el actual noroeste argentino (incluyendo la calchaquí) favorecieron un tránsito cultural. Este tránsito no fue la base del canto con caja, pues todas las culturas andinas prehispánicas lo poseían, pero tal vez, la influencia - antes de la llegada de los europeos – de otros aspectos culturales como cantar empleando ritmo, melodía tritónica o pentatónica y empleo de palabras (o un discurso musical relacionado a eventos cotidianos) como los Incas tenían, los cuales eran cantados por el *haravec*⁴⁰ (poeta inca) (RAMA, 1987, p. 248).

Así como los incas, también los diaguitas apreciaban la música y tenían sus propias composiciones musicales siendo una de ellas (la más usada en su cotidiano) era una música ritual conocida como *jói-jói*. Sin embargo, para no presentar una imagen etnocéntrica en este trabajo, se ha procurado otras fuentes de informaciones encontrando la del antropólogo Ricardo Nardi (1979, p. 29), quien sustenta que los diaguitas tenían en su léxico kakán, el vocablo *baguala* para designar un tipo de canción también llamada de *jói-jói*. Sin profundizar el origen filológico del mismo, lo que importa aquí es entender que el canto coplero no es absolutamente originario de la península hispánica como tampoco lo es del cántico ritual diaguita-calchaquí. Él representa una mezcla cultural madurecida a lo largo de los siglos, hasta convertirse en las performances actuales. La Figura representa un dibujo realizado por *Guaman Poma* sobre los músicos del territorio inca (siglo XVII):

⁴⁰ En su obra *Nueva Coronica y Buen Gobierno comenta sobre “canciones y músicas del Ynga y de los demás señores deste rreyno y de los indios llamado harauí [canción de amor] y uanca [canción] (...) el arauí y canción lastimosa que cantan las ñustas [princesa] y los mosos tocan el pingollo [flauta](...)”* (GUAMAN POMA DE AYALA, 1615). Luego, *haravi* es una canción sentimental que aún se performatiza en algunas regiones del actual Perú, bajo el nombre de *yaraví* peruano.

Figura 5 - Canciones I Mvsica, ARAVI (canción).



Fuente: <http://www.kb.dk/permalink/2006/>; 2016.

De la observación de la figura *in supra* es posible deducir que la cultura inca poseía y practicaba performances musicales con acompañamientos de instrumentos propios. El proceso mediante el cual ese canto se formó data de mucho tiempo atrás, a lo largo de tres siglos (XVI a XVIII), cuando los diaguitas así como muchos pueblos indígenas, fueron casi diezmados, esclavizados en minas, erradicados de su lugar de origen y prohibidos de hablar su lengua materna y de realizar todo tipo de rituales o performances orales hasta que, a mediados del siglo XIX, las performances de los pueblos originarios y sus descendientes – mestizos o directos – retomaron las prácticas performáticas orales como forma de resistencia, conforme lo explica Taylor (2013, p. 29); o sea, como refuerzo de su memoria colectiva, de su práctica incorporada ancestral, de su costumbre de performatizar

cotidianamente coplas a través de un canto tritónico, convertido en una especie de ritual donde intervienen otros elementos semióticos como la caja, la vestimenta, la expresión mimogesticular y el discurso popular embutido en las coplas.

Como afirma Schechner (2012, p. 49), el ritual – considerando aquí como tal al canto coplero – es una forma de recordaciones que usan las personas. Luego, los rituales son memorias en acción, codificadas en acciones. El golpear la caja es una acción que forma parte del ritual de cantar coplas. Pero, lamentablemente, ese canto originario, ritual y performance de un pueblo andino, fue perdiéndose en el olvido quizá porque los calchaquíes estaban desapareciendo o porque sus descendientes y mestizos no mantuvieron la práctica incorporada oral, realizando performances cotidianas de esta actividad musical. A principios del siglo XX, por ejemplo, en el *Cancionero Popular de Tucumán* – publicado en 1937 por Juan Alfonso Carrizo - está la siguiente explicación:

"...en el valle de Lerma no hay cantares indígenas porque el aborigen ha desaparecido por completo [...] En casi todas las villas⁴¹ [...] hay guitarreros de profesión; el repertorio de ellos consiste principalmente en coplas para acompañar los bailes favoritos..." (CARRIZO, 1937, p. XII).

Así, con el total desaparecimiento de los originarios en todo el valle de Lerma, el canto popular parecía haber desaparecido por completo, dentro de una línea de tiempo que iría desde la formación del Estado-nación argentino (1860) hasta mediados del siglo XX, manteniéndose tan solo la performance híbrida adquirida de los españoles de ejecutar la guitarra y cantar coplas (el *Cancionero Popular* no especifica cual era la métrica y rima de las mismas). Pero no fue así, porque la pesquisa de campo realizada por Carrizo muestra un perfil etnocéntrico dándole más valor al canto de coplas - traído de España y mantenido por criollos - que al canto coplero herencia de los originarios.

Porque esta performance ritualizada y mantenida por los descendientes de originarios y sus mestizos que formaban el contingente de grupos subalternos catalogados con el vocablo "gaucho" nunca desapareció ni lo haría, cobrando más fuerza a partir de los años 80 con el surgimiento de la media y la industria cultural,

⁴¹ Vocablo usado para referirse a pequeñas poblaciones del valle como: *Guachipas, La Merced, Chicoana*, etc.

pero también, con la posibilidad que las masas populares tuvieron de apropiarse de estos medios y radicarse en centros urbanos donde pudieron – y lo continúan haciendo – mostrar sus performances musicales, practicadas diariamente y mejoradas a cada día en eso que Schechner (2012, p. 49) llama de comportamiento reiterado y altamente estilizado.

Después de ser casi diezmados por la mita, la encomienda y las guerras, los sobrevivientes diaguitas-calchaquíes, según Assadourian (1997, p. 191), retornan a su tierra natal pero no más habitarán el valle de Lerma, usurpado por etnias foráneas, y se ubicarán en villas aledañas a esa región – Valles Calchaquíes - , formando pequeñas poblaciones que con el paso del tiempo se convirtieron en mestizas y son la cuna del canto coplero en la región andina estudiada. Quizá fue ese el momento en que las mujeres indígenas o mestizas de los calchaquíes aprendieron, dentro del seno de un hogar castellano, no solo a hablar esa lengua foránea sino también el arte de recitar coplas que los españoles trajeron y mantenían culturalmente en territorio americano, aun pasados siglos de transformación cultural y nuevos estilos literarios y artísticos. Aunque el ser humano sufra inconmensurables aflicciones físicas, jamás dejará de lado sus atributos culturales, costumbres, ritos, mitos y lenguaje, entre otros actos performáticos.

Además, la dinámica del discurso humano se desarrolló, conforme explica Lienhard (1989, p. 47), bajo el signo de la oralidad y, especialmente en Sudamérica, siempre aconteció un tránsito cultural impuesto mediante la incentivación, porque continuamos presos al racionalismo sobre nuestros orígenes y, de esta forma, nunca seremos totalmente libres. Debemos, pues, ejercer nuevamente – así como lo hacen cotidianamente los cantores copleros – el uso de la oralidad para transmisión de prácticas incorporadas, realizadas en la forma de performances musicales sin importarnos la técnica de canto, el timbre de voz (afinado o desafinado) y el estilo adoptado (ritmo de 2/4, 3/4 o 4/4). Como sustenta el bagualero *Vázquez* (2015) en una de las entrevistas realizadas en Salta, “quien habla, canta”. La figura a continuación, muestra una coplera de la región de Iruya (límite de la provincia de Salta con Bolivia) mostrándose como copartícipe de la geografía del lugar asociada a su personalidad; y un coplero en su performance en vivo, vistiendo ropa tradicional de la Puna salto-jujeña:

Fotografía 7 - Copleros de Iruya y de la Puna salteña.



Fuente: El autor, durante su pesquisa de campo en Julio del 2015.

La musicalidad es un evento que se percibe en toda la región andina, mediante la práctica de performances cantadas o entonadas en el cotidiano del

sujeto, sea acompañándose de una caja de percusión, sea con acompañamiento de otros instrumentos musicales, pues lo que importa es la oralidad, la voz que Zumthor (2000, p. 14) clasifica como un fenómeno central de toda cultura. Una poesía vocal, un arte del lenguaje humano.

3.4 RITMO, SONIDO Y TONO EN EL CANTO COPLERO

Conforme Adorno (2011, p. 29), todo conocimiento musical implica un “movimiento de espiral que transgrede el tiempo y el espacio y hasta culturas, obligando a reinventar y remodelar esquemas sonoros” porque la creatividad humana es mucho más de lo que una simple *tabula rasa*. Efectivamente, no existe ninguna cultura en todo el mundo que no haya descubierto la música a su manera y según la idiosincrasia de sus individuos, partiendo de sonidos que le resultaban melódicos para sus oídos. Luego, el **sonido** es “un movimiento oscilante, que permite a muchas culturas pensarlo como modelo de una esencia universal que es regida, controlada y mantenida eternamente en la misma forma, por el movimiento permanente del Universo” (WISNIK, 1989, p. 18).

De esta forma, el sonido es algo más que un simple *barullo* o *ruido*: es la voz misma del Universo, algo místico, omnipresente y perceptible a los oídos de todos los vertebrados y plantas (gimnospermas y angiospermas). El **sonido** es la voz del alma; un instrumento sin alma emitirá ruido pero no sonidos, al menos que el ejecutante le proporcione un poco del hálito divino de la música formada por sonidos que tiene, así como todo ser humano, un **pulso o ritmo** (comparado al pulso sanguíneo) y ciertas disposiciones musculares que tendrán relación directa en el andamio y velocidad de cada melodía ejecutada.

Cada cultura tendrá su pulso preferido conforme la idiosincrasia de sus individuos junto a elementos corporales como pulso sanguíneo, andar, respiración⁴², alimentación, entre otros factores, además de los psíquicos. Después del pulso, está el **ritmo psíquico** que, así como las ondas cerebrales, operan en diferentes fajas de

⁴² “Personas mediterráneas respiran más lento que las de alta montaña. La altura representa un ambiente extremo [...] Sin embargo hay poblaciones como los quechuas y aimaras en los Andes [...] que viven y se reproducen en cotas cercanas a los 5.000 metros” (Disponible en: <<http://www.efdeportes.com/efd42/altura.htm>>).

onda, presentando dos grandes dimensiones: la duración rítmica y la altura melódico-armónica (WISNIK, 1989, p. 19-20).

La música presenta dos valiosos elementos formativos: el **pulso** y el **ritmo**, dividido este último en **duración** y **altura**. Por ejemplo, golpear un tambor o caja de resonancia – como es el caso de los cantores bagualeros – implica en un pulso rítmico que será diferente (o similar) en culturas que emplean este instrumento (independientemente del continente o país en que ella se encuentre). Algunas veces golpearán con diferentes matices de velocidad (lenta, media o rápida) o acompañando ese golpe con canciones cuya altura melódica sea propia de su cultura (altisonante, aguda, grave).

Un sujeto de alta montaña (Bolivia, Perú, Argentina), de las quebradas (Quebrada de Humahuaca), o de los valles Calchaquíes (provincia de Salta), por ejemplo, tendrá una forma de ejecutar el tambor o caja de resonancia (Caja) diferente de aquel perteneciente alguna cultura africana o afroamericana, debido, principalmente, al factor sanguíneo – según explica Wisnik (1989) -, a la altura sobre el nivel del mar y a aspectos psicossomáticos. Es posible afirmar que la música andina (quechua y diaguita, en este caso) era diferente de aquella que los europeos conocían y ejecutaban en Europa, pero eso no significa que fuese de calidad “inferior” o “superior” o “igual” una de la otra porque sus performances representan su cultura y no un estilo.

Por ejemplo, los diaguitas (al igual que los incas), empleaban 5 tonos dentro de una escala pentatónica mayor (5 tonos) que, diferentemente de la escala “cultura” europea, no utilizaba 2 tonos (mejor llamados de notas musicales). Según Wisnik (1989, p. 73), “los intervalos básicos de la serie armónica dan las referencias para guiar el campo sonoro y delimitar en él un territorio”. El intervalo más importante es el de quinta (5ta) que es la base para la construcción de las **escalas pentatónicas** conocidas y empleadas *ad continuum* en **todo el mundo** (desde la China antigua hasta el África, Oceanía y Américas) desde tiempos inmemoriales. Ya la **escala diatónica** (compuesta por 7 tonos o notas) era empleada en Europa por griegos y romanos tan sólo hace 2 mil años atrás.

La **escala pentatónica** (en algunos casos mayor y en otros, menor) de las culturas no-europeas estaba constituida de 5 sonidos o notas musicales a saber: *do – re – mi – sol – la*. Por lo tanto, los diaguitas conocían y empleaban esa escala mayor pentatónica del Do, formando una escala ascendente con las notas: *do – sol*

– *re – la – mí*. Una excelente combinación sonora que crea un aire de misterio, calma, paisajismo. La música, cuando forma parte del cotidiano de las personas comunes, no precisa ser analizada desde un punto de vista “culto”, “académico”. Por lo tanto, no les era importante ni preocupante a los diaguitas y a todas las culturas prehispánicas, el saber la división de las escalas, sus tonos, semitonos, alturas y accidentes (bemol, sostenido, doble sostenido, becuadro o doble bemol).

Originariamente, esta escala mayor - surgida en la Europa occidental a partir de la esencia grecorromana - que empleaba una escala diatónica de 7 tonos no poseía una secuencia de grados conjuntos “ascendientes” o “descendientes”, sino que era ejecutada por músicos ambulantes (juglares y trovadores) empleando un acompañamiento repetitivo de una o dos notas. Así los hacían también los diaguitas-calchaquíes y otras culturas prehispánicas: cantaban empleando de una a tres notas que usaban durante toda su canción, repitiendo una especie de sonido más bien gutural onomatopéyicamente representado por las sílabas *jói-jói*.

Es importante resaltar, basado en el postulado musical de Alberto Williams (1981, p. 34), que “el tono es la localización de la escala diatónica en la extensión sonora” y que, diferentemente de la cultura europea occidental (que empleaba y emplea la escala diatónica en sus diferentes tonos como unidades del “discurso musical occidental”), las culturas prehispánicas (como la calchaquí) usaba, en su “discurso musical”, la **escala pentatónica mayor**. La base del canto coplero – el sonido monocorde del *jói-jói* – pertenecería también a culturas originarias; por su vez, la forma de entonación (de 2 o 3 tonos) sería producto de la hibridación cultural entre cultura originaria y española. Para entender lo que es una entonación tritónica, a continuación, la figura que representa algunas de las variantes del canto tritónico, usando tan solo 3 notas de la escala (mayor o menor):

Figura 6 - Diferentes modelos de canto tritónico a partir de una escala.



Fuente: <https://www.google.com.br>, 2016.

¿Es posible que, entre las culturas prehispánicas andinas y las de Europa occidental del siglo XVI en adelante hubiese, en algún orden, diferencias de la percepción melódica y de la ejecución de instrumentos musicales - apegada a rituales sociales como: guerra, paz, amor, casamiento, religión, etc. - que dependía *a priori* de una base mnemotécnica de destrezas, intereses, aspectos estéticos y/o afectivos y técnica de aprendizaje musical? ¡Ciertamente que sí las había!. Por un lado, las culturas andinas tenían como base mnemotécnica (que hasta hoy emplean, ya que está en su memoria colectiva) la **escala pentatónica** destinada a ejecutar melodías cuyo objetivo principal era el de expresar su oralidad y sentimientos (HARGREAVES, 2012, p. 15.); ya las culturas europeas occidentales, empleaban la música (y la **escala diatónica mayor**) como expresión de la fe religiosa, mayoritariamente católica.

3.5 EL CANTO COPLERO ANDINO Y SU ESTRUCTURA

Creativa, antigua y simple de ser elaborada, la copla es una costumbre mantenida en la memoria colectiva de comunidades andinas, principalmente las de origen diaguita-calchaquí. Posee una estructura de cuatro versos en su mayoría, octosilábicos, con rima consonante o, algunas veces, disonante, según el cantor-coplero y la región donde la copla es creada y mantenida como práctica incorporada. La performance del canto coplero representa la sabiduría popular y la propia reflexión humana, libre de todo dominio cultural. El poeta salteño Manuel J. Castilla (1970) empleó la copla para muchas composiciones musicales que pertenecen al archivo folclórico de Salta, de Argentina y del mundo. En la ciudad de Salta la entrevista con tres eximios poetas copleros⁴³, todos ellos criollos – ninguno manifestó ser mestizo de cultura originaria – dominan el arte de hacer coplas, las cuales crean oralmente, pero le imprimen la marca de la escritura, registrándolas como parte de su acervo archivista. La copla se fortalece en la ciudad (medio urbano), pero su origen es el campo o pequeñas localidades aledañas a la ciudad.

La pesquisidora francesa Sarah Milliard (2012), al recorrer la región de la Quebrada de Humahuaca - un extenso valle montañoso localizado en la provincia de

⁴³José Cantero Verni (poeta y escritor); Héctor Aníbal Aguirre (el “gringo”) y el “Negro” González (Director del Grupo “Canto Diverso” con los cuales se realizaron dos entrevistas. ver Anexo.

Jujuy, Argentina, con una extensión de 155 km aproximadamente; rodeado por sierras, altiplano y otros valles templados, con alturas de hasta 3000 metros sobre el nivel del mar - estudiando géneros musicales andinos, describe que la copla es una manifestación cultural muy empleada durante el Carnaval, aunque también se toca en otras ocasiones. Los actores-performances son, en su gran mayoría, mujeres, nativos adultos o ancianos que entonan las coplas mediante un canto tritónico (de 3 notas) acompañados por la caja (MILLIARD, 2012, p. 230).

La temática coplera – en bagualas, vidalas y tonadas – es muy amplia, pero mayoritariamente basada en asuntos de la vida cotidiana, inherentes al actor-performance; humorísticas; satíricas; religiosas; costumbristas; de envidia; de lujuria y sexo (carnavalescas); de amor o desamor; de celos; de sentencias morales; de despedidas; etc. Según Cámara de Landa (2006, p. 251), existe una riqueza y variedad de coplas que Juan Alfonso Carrizo, en su *Cancionero de Jujuy* (1935) consiguió incluir a más de cuatro mil de ellas, identificando algunas de procedencia española. Carrizo (1935) consiguió clasificarlas por su contenido temático. “En el Alto Jujuy se reconoce el poder de la copla de expresar sentimientos [...] Si bien desde los ámbitos nativistas extraños a la práctica tradicional se ha sobredimensionado el carácter de lamento de estos géneros” (CAMARA DE LANDA, 2006, p. 252).

Para Cámara de Landa (2006) puede ser un sobredimensionamiento del carácter de lamento en muchas coplas, pero es importante reconocer que el canto coplero, transmitido de generación en generación, posiblemente cargue aspectos de una memoria heredada, perteneciente a indígenas calchaquíes, colla, omaguacas y diaguitas sometidos, maltratados y despreciados por los españoles. De esta forma, no habría sobredimensionamiento y si una marca de resistencia denunciando a través del discurso coplero, esos sufrimientos ancestrales. Según la pesquisidora francesa Milliard (2012, p. 236), la temática de las coplas – pesquisadas en la Quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy) y provincia de Salta – tiene relación directa con el paisaje y la naturaleza, fuentes de inspiración poética y marcada relación del hombre con su medio. Pero también hay una relación metafísica y ética mantenida oralmente en la memoria colectiva de la comunidad donde ese cantor o cantora coplera viven o circulan. Cámara de Landa (2006, p. 247), por su parte, explica que “de los repertorios musicales vigentes durante el carnaval de Jujuy, el de

las coplas cantadas es el más significativo para los lugareños, que lo mantienen como patrimonio cultural inalienable”.

Aunque las coplas conservan el léxico, la fraseología y la sintaxis del castellano antiguo del siglo XIX y primera mitad del siglo XX -conforme lo detallado por Carrizo (1987, p. 9) -, muchas de ellas, más modernas, incorporan elementos contemporáneos como es el tema de la televisión, la internet y otras tecnologías, demostrando en su discurso la plasticidad dialéctica de las palabras representando el mundo real, mucho más que el imaginario. Sin embargo, hay vocablos regionalistas que varían de región a región, aunque el tema central de la copla nunca cambie. Cámara de Landa (2006, p. 250-251) sustenta que “casi todos los cantos utilizan el castellano, pero el quechua aparece esporádicamente en vocablos aislados o en estructuras completas”. A modo de ejemplo, presentamos esta copla entonada en la localidad de Maimara, provincia de Jujuy:

¡ <i>Achachila</i> ⁴⁴ , mi mestiza	= 8 sílabas
que en Maimara abunda!	= 7 + 1 = 8 sílabas
¡Sus negros ojos que brillan	= 8 sílabas
parecen dos <i>akatanqas</i> !	= 8 sílabas

También se pueden percibir algunas diferencias fonéticas, lexicales o dialectales en la performance realizada por diferentes copleros que dependen del género, edad, del lugar de origen y de la manera con que es empleada la oralidad. Muchos sujetos copleros – de ambos géneros - cargan en su memoria colectiva⁴⁵, marcas ancestrales indígenas sobre el culto a la Naturaleza, principalmente el culto a la *Pacha Mama* (diosa Tierra) y, en la Fiesta en su honor (todos los 1º de Agosto), entonan coplas dedicadas a ella:

Ya viene la *Pacha Mama*
pa' ella, chicha y aloja.
Y pa' nosotros tenemos,
aguardiente de sobra.

Luego, la temática de las coplas es tan extensa cuando a sentimientos, objetivos de vida, condición social, deseos, anhelos, frustraciones y posicionamiento

⁴⁴ *Achachila*, en quechua significa “maravilla”. *Akatanqa*, en la misma lengua significa “escarabajo”. Disponible en: < <http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=1>>.

⁴⁵ Menciónase al bagualero Báez que durante la entrevista realizada acentuó su devoción por la madre Tierra (*Pacha Mama*). Entrevista en Anexo.

político tiene un ser humano. Algunas veces la copla se performatiza para exaltar todo lo que de lascivo tiene un ser humano, siempre pícaras, recorriendo al doble sentido de lo sexual y genérico; muchas veces atrevidas y ofensivas para con el género femenino. Las siguientes fotos de la figura a continuación, presentan a un grupo de copleros y adoradores de la *Pacha Mama* en ocasión de esta festividad. Nótese el agujero cavado en la tierra donde serán colocadas ofrendas de comida, bebida y simpatías:

Fotografía 8 - Copleros reunidos para el culto a Pacha Mama, 2011.



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?V=pkv3dbsnubs>, 2016.

En esta fotografía superior, un grupo de adoradores de Pacha Mama, mayoritariamente mestizo de originarios del lugar escuchan atentamente el recitado de coplas dedicadas exclusivamente a la diosa Tierra (Pacha Mama). Algunos turistas se mezclan a esta conmemoración que, para los descendientes de culturas indígenas es algo sagrado, pero para los foráneos, es algo que llama a la curiosidad.

Fotografía 9 - Bagualera entonando una copla para la Pacha Mama, 2011



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=pkV3dBSnubs>, 2016.

Al efectuar un análisis semiótico de las dos figuras anteriores es posible distinguir: la vestimenta de la coplera (representando al gaucho); la devoción del grupo hacia una creencia ancestral de origen indígena (quechua) y la mezcla étnica del grupo, presentando no solo a mestizos de indígenas (quechuas, collas o calchaquíes) como también a criollos de origen europea.

Expresada mayoritariamente en la oralidad, estas performances, además de contener una temática actual – y ancestral – sobre la “guerra” de los sexos y su primacía, representan esa problemática que Vich y Zavala (2004, p. 3) definen como relaciones de poder en la que los actores se encuentran involucrados, empleando enunciados que, en otra situación y contexto, pueden parecer agresivos, ofensivos y de asedio moral. El siguiente Cuadro presenta parte de la extensa temática de las coplas usadas para entonar bagualas o cantar vidaladas:

Cuadro 4: Tipos de coplas, según su contenido temático.

De presentación (usada en Festivales y Encuentros de copleros)	De religiosidad	De Alegría (En época de Carnaval o Encuentros de Copleros)
<i>Buenos días, buenas tardes, ¿Cómo están, cómo les va? Me presento en esta rueda sin ninguna novedad.</i>	<i>Primera vez que me dirijo Aquí busco mi entono ¡Gloria al Padre y al Hijo! ¡Gloria al Santo Patrono!</i> <i>Señor del Milagro, Cristo Redentor en Salta tienes trono de promesa y oración.</i>	<i>Cuando llega la baguala estoy que no puedo estar. La boca se me hace agua por empezarla a cantar</i> <i>Si esta caja fuera queso palabra, la comería pero si yo me la como... ¿pa'nde se irá la alegría?</i>
De Tristeza	Pícaras⁴⁶ y Libidinosas	Sarcásticas
<i>Hay penas poco a poco Van pasando sin sentir; lastiman pero no matan duelen pero tienen fin.</i>	<i>Un besito no es pecado, me lo dijo mi confesor. Si se da lengüita y todo al comienzo del amor.</i> <i>Me' a dicho que era sanita sanita de corazón. Pero había tenido más agujeros que una tabla de cardón.</i>	<i>Mujer de baile es rara sonríe, ríe y declara darte amor toda la noche sólo si... tenés coche</i>
De condición social	Morales	Alusivas al origen
<i>Me ven de poncho y ushutas, muchos se ríen de mí, por juera, nada parezco, por dentro, tal vez que sí.</i> <i>¡ Aijuna pucha la vida!, ¡ qué cosa más desapareja! ¡ unos deshacen terrones, otros van como en bandeja!</i> <i>Una sola sepultura Es para todo mortal. Pacha Mama es tan noble que a todos cubre por igual</i>	<i>Cada vez que lo recuerdo no lo quiero recordar Que el placer es del cuerpo ¡y el cuerpo ha'í de cobrar!</i>	<i>Por el camino del Inca camina mi raza vieja. Soy piedra, polvo y grito de los diaguitas, su fuerza.</i> <i>Soy de arriba, tarijeño que los Incas no dominaron. Ando entre montes malos, montañas y descampados.</i> <i>Lindo, lindo es mi paguito lindo, lindo es mi lugar Sé criá muchas ovejas, linda lana pa' hilar</i>

Fuente: Anónima, 2015-2016.

El Cuadro a continuación presenta un contrapunto coplero “*chapaco*”⁴⁷ colocado en el *YouTube* el 3 de diciembre del 2012 por el TVU Canal 9 de Tarija (Bolivia) y realizado durante un Encuentro de Copleros en la ciudad citada:

⁴⁶ *Adj.* Que implica cierta intención *picante*. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=StSJNWh>>.

Cuadro 5: Contrapunto coplero con contenido sexual y de agresión genérica.

HOMBRE (inicia el Contrapunto)	MUJER (responde a cada provocación)
<p><u>1º MOMENTO:</u></p> <p><i>En la punta de aquel cerro está meando una zorra. Está igualita que vos sólo que no es tan pedorra.</i></p> <p><u>2º MOMENTO:</u></p> <p><i>Yo soporto a las pulgas y a los piojos los aguanto. Pero d' esta garrapata yo sí que d' eya me espanto.</i></p> <p><u>3º MOMENTO (FINAL LASCIVO)</u></p> <p><i>Tu bizcocho me has mostrado y me lo has hecho oler. Ahora mejor entrégalo antes de que se eche a perder</i></p>	<p><u>RESPUESTA AL HOMBRE:</u></p> <p><i>Yo soy una leona brava si su norte es pa' los cerros. Ay!, mocito, no te mato porque no soy mata perros.</i></p> <p><u>RESPUESTA A LA 2ª PROVOCACIÓN:</u></p> <p><i>Mocito, ya no me sirves Nipa' quitarme las ganas. He probado otra cosa que me hace cantar tonadas.</i></p>

Fuente: TVU Canal 9. Disponible en: <<https://youtu.be/0j9WLPZiM2Q>>, 2016.

Lo importante, durante la práctica performatizada del contrapunto coplero es la oralidad, la cual produce un circuito comunicativo constituido por múltiples determinantes que, en el caso de presentaciones – o competencias performáticas en eventos públicos – se relacionaran con la forma en que el canto coplero es presentado; la vestimenta (que mayoritariamente representará la figura del *gaucho*, ícono de la resistencia de clase social subalterna para con la hegemónica, dentro de un ideal romántico mantenido por la propia clase hegemónica); el empleo de timbres y tonalidades de voz y, sobretudo, el discurso. Al mismo tiempo, es importante destacar que en las performances del canto coplero, lo que más se destaca – y que hace con que un coplero o coplera “triumfe” en los medios sociales y mediáticos – es, obviamente, la voz y su condición de ser efímera, como sustenta Taylor (2013, p. 49), pues aunque sea registrada, ella nunca volverá a acontecer de la misma forma.

Luego, la importancia de estudiar una performance se basa en que ella también es un evento participativo donde acontece una interacción social real y concreta. Además, es una práctica empírica que se realiza dentro de contextos sociales específicos – reuniones familiares, encuentros nacionales e internacionales

⁴⁷Adj. Bol. tarijeño. Aplícase a personas / **Campesino de Tarija**. Disponible en: <<http://palabasyvidas.com/la-palabra-chapaco-significa.html>>.

de copleros, festivales, audición en vivo en TV, etc. –adquiriendo así relevancia por la circunstancia en la que se inscriben y por el público al que se dirigen (VICH; ZAVALA, 2004, p. 5). El canto coplero es performatizado con la voz, el discurso compuesto por estrofas (coplas) con contenido popular del cotidiano de las personas, envolviendo sentimientos como amor, odio, ironía, sarcasmo y reivindicaciones sociales. Pero el valor también está en el instrumento - la Caja - que el sujeto coplero se acompaña y que representa su identidad y su memoria colectiva.

3.6 EL “ALMA” DEL CANTO COPLERO: LA CAJA

Los sujetos copleros cantan con acompañamiento de Caja – considerada como una práctica incorporada y performatizada - un instrumento membráfono compuesto de un arco de madera y dos parches de cuero (caprino, ovino o bovino), respetando siempre su concertación y variando únicamente la tonada la que le da su matiz regional. Muchos bagualeros – de ambos géneros – utilizan una cuerda de cuero (el bordón) que provoca una especie de reverberación sonora, o eco. Para marcar el ritmo, los copleros usan uno o dos palillos de madera, algunas veces revestidos con cuero.

Esta práctica oral no solo es transmitida de generación a generación sino que es usada para el canto con caja. El origen de la caja, instrumento de percusión, es otorgado a las culturas originarias andinas. Está compuesta de un aro de madera de quebracho y dos parches de cuero. El superior, donde se percute con una baqueta de madera (*guastana*) es de piel de cordero, el de abajo, que resuena, es del peritoneo del estómago de un bovino, estirado y secado lentamente al sol. La “chirlera” es una cuerda que produce una vibración o eco. Los parches están unidos por cuerdas transversales (*hilo piolín*) que rodean el arco de madera y que poseen algunos tensores. Posee también una manija confeccionada en cuero para poder sostener la caja.

La fotografía siguiente muestra al bagualero Vázquez (2015) sosteniendo una caja de acompañamiento de forma cuadrada, elaborada por él, para performatizar su canto

Fotografía 10 - Bagualero Vázquez con su caja cuadrada, 2015.



Fuente: El autor. JPEG, 884 x 685 Pixels, 2016.

Para Balvina Ramos⁴⁸, una coplera salteña conocida nacional e internacionalmente, la caja es necesaria para cantar coplas de montaña y ella ayuda a entonar las coplas.

A modo de conclusión, este capítulo encierra el análisis sobre las categorías presentadas y define las hipótesis que fueron presentadas en su Introducción. A partir de un corte diacrónico que comienza antes de la llegada de los conquistadores españoles a la región andina y subandina analizada, se buscó construir el primer mosaico geocultural del canto coplero, a partir de un pueblo originario – diaguitalcalchaquí-, una posible hibridación entre su canto, su ritmo, su instrumento y la copla española que se incorporó cuando obligaron a los originarios a aprender la lengua del conquistador. Independiente de su formación inicial, lo que es importante destacar es la performance del canto coplero en la actualidad y el empleo de un

⁴⁸ La explicación de esta bagualera acerca de la Caja fue realizada en una entrevista en vivo en el Canal 7 (TV Pública), en el programa *Ecós de mi Tierra* conducido por Soledad Pastorutti y Marcelo Iribarne, el 6 de noviembre del 2011. Disponible en: <www.balvinaramos.com.ar/> y <https://www.youtube.com/watch?v=nrK_wYrSjIQ>. En Anexo, el video de esta bagualera y su explicación sobre la Caja.

símbolo semiótico: la caja. Con la presentación de la cultura diaguita-calchaquí se objetivó idealizar un mapa geocultural actual del canto coplero, mantenido por descendientes – directos o no – de este pueblo originario. Por cierto, la pérdida de la lengua materna diaguita fue uno de los factores que incidieron para que los sobrevivientes de este holocausto andino aprendiesen otras dos lenguas (lo que muestra la capacidad de adaptación y supervivencia): el quechua, abandonado en el siglo XVII y el castellano peninsular. Así, como afirman Wilde y Schamber (2006, p. 14), los augurios de que los grupos indígenas terminarían por ser asimilados a la sociedad criolla hegemónica, perdiendo su lengua, su religión y sus costumbres, se comprobaron erróneos y fallidos. Y fue gracias a esa apropiación lingüística que la copla barroca comenzó a ser utilizada por los indígenas y mestizos, manteniéndola así a lo largo del tiempo, en una estructura morfosintáctica y semántica clásica, hasta los días actuales (empleo de tiempos compuestos del Indicativo y del Subjuntivo); vocablos antiguos en desuso, sintaxis bien elaborada, métrica y rima del barroco español, etc.

Del canto coplero, mantenido y practicado desde hace mucho tiempo atrás, han surgido performances extraordinarias registradas durante la pesquisa de campo de este trabajo. Eventos constituidos por múltiples “capas” de interconexiones profundas relacionando al emisor – cantor o cantora de coplas – y a su audiencia (receptores), permitiendo, *ipso-facto*, el surgimiento interesante de fricciones a partir del discurso de la copla y la aceptación del público, conforme lo explica Diana Taylor (2013, p. 31). Finalmente se ha destacado la importancia de algunos conocimientos musicales que permitan al lector entender mejor las tonalidades, escalas, timbres y altura de voz, además de conocer el único instrumento usado en el canto coplero denominado de baguala: la Caja que puede considerarse un instrumento de percusión de los pueblos originarios, aunque algunos etnomusicólogos pretendan compararla con el pandero o *panderillo* andaluz. Dentro de esta línea de análisis musical es importante recalcar que entre las culturas europeas invasoras y las indígenas hubo y continua habiendo en menor grado, una diferencia melódica, tonal y rítmica que las diferenciaba.

CAPÍTULO 4 – CULTURA POPULAR, RESISTENCIA Y FOLCLORE

“Somos sectores temerosos y, para ocultar el miedo, usamos técnicas: el sector medio usará el marxismo. El pueblo, su fobia hacia el indigenismo, porque en el siglo XX, ser indigenista en Argentina es ser estúpido. Se tiene miedo al indigenismo y eso comenzó después de la muerte Perón como una forma de la clase media de desvincularse del pueblo. La clase media se infiltrará como elite para “dirigir” al pueblo y no para representarlo”

RODOLFO KUSH (1976)

En este capítulo se parte nuevamente de la pesquisa de campo con base en los estudios de la performance propuestos principalmente por Taylor (2013) e incentivados por la profesora Dr^a Alai Diniz Garcia (2015), mi orientadora. Este capítulo, pues, presenta conceptos sobre memoria social relacionadas con prácticas culturales incorporadas existentes en dicha región y la hegemonía del discurso en defensa del folclore. Examino asimismo, conceptos sobre performance – dentro de una perspectiva de repertorio y de archivo – analizando la que cada sujeto coplero presentó durante mi pesquisa, dando profundidad al canto coplero y sus variantes denominadas de baguala y vidala, además de observar y describir la forma como cada sujeto bagualero enfrenta y asegura al público que lo asiste, o, al contrario, como, a través de su discurso, lo aleja.

Luego, este capítulo será la simbiosis entre aspectos teóricos y prácticos, a fin de deconstruir conceptos y aproximarlos de lo que la realidad me mostró *in situ*, a partir de lo que se tiene en antropología cultural y que es sustentado por Mignolo y Walsh (2007) sobre la industria cultural y su apropiación de géneros musicales, además de entender el proceso de decolonialidad y de interculturalidad propuestos por estos teóricos arriba mencionados. Lo que busco plasmar aquí son apenas reflexiones surgidas entre lo que la teoría me dice y lo que se consigue aplicar a un estudio de campo. ¿Es posible pensar que el canto coplero, actualmente, lejos de haber sido dominado por esa industria cultural, representada por las grabadoras de audiovisual, se mantenga al margen de su dominio, presentando una marca de resistencia e identidad cultural de una región andina y sus poblaciones con marcas

de una herencia del pueblo originario que allí habitó? ¿Cuál es la relación entre sujeto coplero, su canto y la modernidad que presenta una ideología a favor de la técnica y la materialidad (lucro *versus* pérdida) en tiempos actuales? ¿Existe una diferencia en la comunidad de copleros de una zona rural a la de aquella que habita los centros urbanos? ¿es posible definir a un sujeto coplero – de ambos géneros – como “bagualero(a) rural o “bagualero(a) urbano(a)? ¿O ellos mantienen intacta su memoria individual a respecto de su lugar de origen?

Presentaremos además, otras entrevistas obtenidas durante la pesquisa de campo (2015), convertidas en subtemas que podrán ayudar al lector y a la academia a desarrollar nuevas percepciones que permitan realizar nuevas y más profundas investigaciones sobre el canto coplero andino, en sus géneros musicales de baguala, vidala y tonada. La entrevista al escritor, poeta, estudioso literario de origen tarijeño señor Fanor Ortega Dávalos es de una gran riqueza informativa que permitirá entender algunos pormenores de por qué el canto coplero andino fue apropiado por la hegemonía de lo folclórico, su diferencia rítmica, melódica y armónica con el yaraví peruano; además, algunos detalles sobre constitución de la métrica de la copla usada por sujetos bagualeros, vidaleros o copleros, será muy importante.

Asimismo, el encuentro con un icono de la baguala, doña Eulogia Tapia, anciana cantora de 90 años, originaria de la localidad de La Poma (provincia de Salta), descendiente mestiza de diaguitas, permitirá que el lector perciba el comportamiento performático de ella y pueda compararlo con otras performances más “modernas”. De sus opiniones particulares podremos responder a cuestiones como: ¿la baguala mantiene actualmente una complejidad sociocultural que demanda estudios más profundos del tema? ¿Cuál es esa complejidad sociocultural? ¿De qué manera este estudio, somero por cierto, al mismo tiempo en que es uno de los primeros a ser realizados por un salteño, permite, - lejos de aferrarse a conceptos ultrapasados como lo folclórico, la industria cultural, la incipiente decolonialidad, el dominio masivo de lo popular, la presencia constante y hegemónica de los medios audiovisuales – un estudio de las performances culturales y artísticas de un sector de la población andina, definidos aquí como cantores copleros (de ambos géneros)?

4.1 LO POPULAR-MASIVO EN PERFORMANCES ACTUALES

Es importante diferenciar lo que se llama de “popular-masivo” (cultura de masa, o, en otras palabras, algo “inculto”) de lo entendido como algo “hegemónico”, pues este último vocablo encierra la idea de lo que se entiende por algo “culto”. Lo popular ya era una realidad tanto en España como en sus colonias americanas y este vocablo representa así a la masa – formada por clases populares – presente en cualquier centro urbano. Y ese mismo proceso de desgarramiento de la clase campesina que se masifica y se mimetiza en las ciudades se produjo en territorio americano. De esta forma, surge la dicotomía que posibilita entender mejor las performances definidas como “populares” – realizadas por cantores copleros que, a lo largo de épocas históricas representaban – y continúan representando – a lo popular (considerado como algo “vulgar”) oponiéndose así a la ideología de lo hegemónico cuyo “atributo” etnocéntrico más usado es el de un sujeto “culto”.

Hubo, fehacientemente a lo largo de los siglos, desde la conquista americana hasta los tiempos actuales, un *divorcio cultural* entre las clases sociales produciéndose una metafórica grieta social que establecerá una barrera entre lo *popular* y lo *vulgar*, a lo que el pueblo - representado por el vocablo “vulgo”⁴⁹ - responderá ostensivamente con imitaciones burlescas y mestizando estilos, tanto en España cuanto en sus colonias americanas. Y ese divorcio perdura hasta hoy en Latinoamérica, mantenido por la elite criolla con su pensamiento etnocéntrico centrado en la manutención de ideologías como **nación, pueblo, tradición y folclore**. Por un lado, lo culto con su hegemonía a favor de la escritura y el archivo; por otro lado, lo popular, con el empleo cotidiano de la oralidad y la transmisión de una memoria rica en creencias, mitos y rituales, como es el caso del culto a la *Pacha Mama* que hasta hoy perdura; o el canto de coplas, aprendido oralmente en el cotidiano de comunidades marginalizadas y descendientes de pueblos originarios.

Al emplear los estudios sobre performance propuestos por Taylor (2013, p. 45), se hace necesario enfocarlos a partir de su oralidad, por ella representa un vehículo que convierte el canto coplero performatizado de la vasta región andina - representante de un grupo popular no-hegemónico – en una práctica incorporada. De esta forma, la performance podrá ser considerada como praxis y epistemes de

⁴⁹ Clases subalternas populares que se reubicaron en las periferias de las grandes ciudades.

ese grupo que emplea la oralidad como principal forma de transmisión de un conocimiento que viene siendo transmitido desde el siglo XVIII, en América. Tomando como base la copla octosilábica es posible diferenciar dos tipos de prácticas performáticas que acontecen por lo común en la región andina:

- 1) La performance destinada a un público indeterminado que se forma a partir de eventos como festivales, fiestas patronales, concursos copleros y fiesta de la Pacha Mama. En estos eventos, las performances son apropiadas por la media y su industria cultural, además de ser usadas como “modelo” folclórico defendido por la clase política;
- 2) Las performances individuales, presentadas para un grupo humano reducido formado principalmente por familiares, conocidos y amigos. Ellas son practicadas en el cotidiano del sujeto coplero – de ambos géneros – y representan los sentimientos del cantor; el dominio de la voz y la capacidad mnemónica de recordar coplas y performatizarlas de tal manera que los otros participantes también entrarán en ese juego de cantar, repetir y componer nuevas coplas.

Este último tipo de performance será presentado en este capítulo, pues su valor, conforme lo explican Vich y Zavala (2002, p. 6), es el de ser un espacio encargado de construir el mundo social de todos los sujetos involucrados en la producción, manutención y propagación de este tipo de performance. En ambos casos supracitados, las performances son realizadas mayoritariamente por sujetos en estado de sopor alcohólico sin llegar a estar totalmente alcoholizados, ya que cantar coplas representa, para ellos, un estado anímico donde necesariamente debe haber vino, chicha o aloja para estimular y exacerbar sus sentimientos, liberados por los efectos del alcohol, junto a los efectos narcóticos de la coca masticada (*akulliko*).

El consumo de bebidas fermentadas – a diferencia del vino tinto consumido diariamente por los habitantes de la región andina, principalmente las provincias de Salta, Catamarca y Tucumán – ya era practicado por los pueblos originarios, pero con una función diferente a la que trajo el conquistador europeo: el consumo de brebajes con tenor alcohólico como la chicha y la aloja, formaban parte de algunos

rituales indígenas. Empleando la comparación a partir de lo que Euzelene Aguiar (2012) explicita en su artículo sobre el consumo de alcohol en las comunidades indígenas brasileñas, se sustenta aquí que el consumo de bebidas alcohólicas, antes de la llegada de los conquistadores españoles en la región andina también era una práctica común ligada a rituales y la embriaguez no era vista como un “pecado” y sí como parte de ese ritual:

“Aunque el consumo de bebidas alcohólicas entre las poblaciones indígenas no es un fenómeno reciente, si ha sido una antigua una práctica que existe en diferentes pueblos desde los tiempos inmemoriales [...] Los indígenas en sus animadas ceremonias etílicas, bebían y festejaban libremente y a los europeos les parecía estaban poseídos por una fuerza demoníaca, que salía de los rústicos vasos de sus raras bebidas embriagantes” (AGUIAR, 2012, p. 584).

Luego, la costumbre de beber algún tipo de brebaje alcohólico no puede ser vista acusativamente o como algo negativo, empleando ese prejuicio etnocéntrico que perdura en la memoria de las sociedades latinoamericanas actuales que se apartan de sus orígenes y defienden un modelo impuesto por la clase burguesa criolla. Después de todo, el vino ya figura como una bebida “espirituosa” hasta en la Biblia, o sea, beber moderadamente vino es una costumbre ancestral.

Una costumbre que Carrizo (1987, p. 9) une a las performances del canto coplero practicado por mestizos diaguítas, que habitaban las zonas aledañas al valle de Lerma, al comentar que los mismos – en el momento de su pesquisa realizada a inicio del siglo XX - cantaban alcoholizados (hombres y mujeres). Tal vez por ese motivo, esta práctica incorporada fue dejada de lado y hasta discriminada y prohibida durante la última dictadura militar en Argentina, según comentarios del bagualero Vázquez (2015) “...antes era una utopía cantar una copla en público, porque en *tiempos de los milicos* (1975) el Interventor militar de Salta [...] promulga un edicto de Carnaval prohibiendo el canto con Caja en las carpas porque [...] era para borrachos que hacían líos”. La costumbre de beber vino –especialmente el tinto en la región pesquisada - es algo que debe ser visto como parte de la geocultura andina y, mientras esa práctica no lleve a una persona al alcoholismo, no puede ser criticada o juzgada dentro de parámetros morales, éticos o religiosos.

Es hora, como sustenta Kush (1976, p. 11), de que los latinoamericanos – incluyendo principalmente a los argentinos y principalmente a la elite criolla salteña – dejen de lado ese montaje de un pensamiento “nacional” y “enciclopédico” porque en el fondo, todo ello es algo “falso”. Lo recomendable es retornar a lo *ab-origene* y entender que la costumbre de beber un poco de vino - tinto, rosado o blanco - más que embriagar al sujeto coplero, le permitirá participar de un ritual – entre él y sus allegados – que aproxima, une, desinhibe y permite que la performance fluya con alegría, libertad y naturalidad.

En la pesquisa realizada, todos los bagualeros – de ambos géneros – entrevistados, recibieron al pesquisador alegremente dentro de sus residencias o en lugares públicos siempre con la presencia de unas botellas de vino tinto, bebida consumida diariamente en toda la región andina, además de mascar hojas de coca (los hombres). El encuentro con el grupo artístico *Canto Diverso*, en el local conocido como el *Patio de las Empanadas*, en la ciudad de Salta, también estuvo marcado por esas dos costumbres supracitadas. También aconteció así con la entrevista a los bagualeros Vázquez y Báez. En el *Festival del Locro*, realizado en la localidad de *El Carril*, donde la bagualera Micaela García, a pesar de ser una señora de edad, bebió un vaso de vino tinto antes y después de presentar su performance, sin por ello perder su concentración y su capacidad asombrosa de performatizar coplas empleando su timbre de voz peculiar.

Cuando se habla de performance, ¿qué es más importante descubrir en ella? ¿El valor artístico-cultural de un performer que la emplea para representar una práctica incorporada que a cada día se fortalece, se mejora, se modifica? Es posible afirmar que ahí radica la importancia de un estudio performático sobre el canto coplero, porque las performances son actos de transferencia vital y transmiten el conocimiento, la memoria y un sentido de identidad social de forma reiterada (TAYLOR, 2013, p. 27),

La pesquisa permitió realizar esa descubierta: el sujeto coplero, al cantar o entonar cotidianamente sus coplas nada más hace que fortalecer, mejorar y, eventualmente, modificar el discurso poético – propio o aprehendido -, empleando para ello su voz y su entonación. Una práctica que muestra de qué forma la memoria colectiva de un grupo subalterno perdura en el tiempo gracias a este acto de transferencia vital, pasado oralmente de generación a generación. Como ejemplo puede citarse el caso del bagualero Báez (2015) cuando, durante la entrevista

“permitió” a una de sus hijas y a su nietita de apenas tres años, cantar coplas. Y en este fortalecimiento, la performances aprendidas y practicadas dentro del seno del hogar representan el bagaje coplero que tanto puede usarse para un encuentro casero-informal (como lo fue la entrevista realizada) como frente a un público amplio.

Por cierto, no existe performance “verdadera” (las realizadas en el cotidiano del hogar) o “artificial” (las presentadas en eventos), porque ella representa ambas cosas, ya que existe un juego de apariencias entre lo que es ‘artificial⁵⁰’ y lo que es “verdadero”; pues este último concepto representa una práctica incorporada real, representativa de un tipo de cultura, de un grupo social “popular”, además de representar las fricciones sociales, la resistencia y la sumisión que actúan como un termómetro social representado por el actor-performance. Con respecto al adjetivo “verdadero”, el mismo es empleado por algunos teóricos para representar una práctica incorporada real, representativa de un tipo de cultura, de un grupo social “popular”.

Sin embargo, la performance no debe estar aferrada a estos conceptos, ya que ella es empleada, por un lado, para representar las fricciones sociales, la resistencia y la sumisión – tres aspectos que funcionan como un termómetro social -; por otro lado, ella representa al artista que performatiza su arte, repitiéndola a cada momento, modificándola, apropiándose de otros estilos, y, como en el caso del canto coplero, de otras coplas, y de otros elementos semióticos, mejorando su performance a través de la oralidad practicada *ad continuum*. Como explican Vich y Zavala (2004), el valor de la oralidad, su discurso y su significado valen no solo por sus imágenes contenidas – aspectos semióticos - como también por el modo de producción y por las circunstancias en la que se inscriben. Ése es el valor real de la performance, realizada para un público o en el interior del hogar.

El canto coplero puede ser considerado entonces como un binomio representado por dos vocablos: resistencia y sumisión. *Resistencia* representada por la manutención de la costumbre de cantar coplas y por el discurso empleado, junto a un tipo de vestimenta, el empleo de un canto tritónico y un instrumento de percusión. La *resistencia* puede entenderse a partir de la participación mayoritaria de las mujeres copleras. Pero esa resistencia también muestra aspectos de *sumisión* por

⁵⁰ Imitación de la voz de un coplero por otro), gestos y vestimentas (principalmente gestos faciales y ropa de gaucho tanto en la región del noroeste argentino como sur boliviano, compuesto por poncho y sombrero.

parte de ellas: por el género, por la fe “ciega” para con la iglesia católica, o por su condición social de subalternidad. Ya los hombres demostrarán su resistencia al sistema capitalista insistiendo en que ellos son “del campo” y que se “obligaron” a vivir en la ciudad por necesidad económica, como es el caso del bagualero Vázquez que en la segunda entrevista manifestó: “*mi tata cometió el error de traerme aquí a la ciudad. Error que hasta hoy no me gusta*” (Entrevista realizada el 04 de julio del 2015).

La resistencia de este coplero está en negar la escuela como único lugar de aprendizaje y reivindicar la vida campesina, como lugar de lo popular. Como explica Radford (1982, p. 47), al analizar el pensamiento de Édouard Glissant, “la historia no se aprende en la escuela o en los libros y sí en la oralidad, a través de la memoria social, contada de generación a generación y cantada por los poetas”. El deseo del bagualero Vázquez, cuando niño, era el de aprender a través de la oralidad, practicando el canto coplero y, por medio de él, adquirir los conocimientos necesarios para su realización personal. La explicación de Vázquez condice con la experiencia que tuve cuando fui maestro rural, según lo expuse en el prólogo de este trabajo. Está comprobado que la escuela, como institución política controlada por el Estado, da énfasis en la escritura y en el pensamiento “racional”, buscando “apagar” de la memoria colectiva de los grupos minoritarios, toda marca de resistencia y de elementos que sean “diferentes”. Beverley (2004, p. 192) critica el proceso de educación formal donde se produce y reproduce la relación subalterna dominante, cuyo único objetivo es formar “intelectuales” que, siendo subalternos, irán representar esta categoría.

El énfasis a lo folclórico – como es el caso de Argentina - hace con que algunas prácticas incorporadas como el canto coplero sean dejadas en segundo plano, porque el currículo escolar obliga a los docentes a enseñar todo tipo de música folclórica, categoría en la que el canto coplero aún no se ha consolidado en todo el país, limitándose a algunas localidades e identificándose con el sector minoritario subalterno. Como sustentan Polo y Pozzo (2011, p. 195), “las diversas realidades argentinas – [...] la hibridación y el mestizaje cultural – nos obligan a mirar la educación musical como un complejo devenir de prácticas culturales atravesadas por el contexto sociocultural de las escuelas en que se imparte”.

Certeau (1995, p. 141), sustenta que la escuela expulsa una parte considerable de la cultura representada por actividades profesionales que no son

reconocidas como “culturales”. Y el canto coplero es una actividad que puede ser considerada por muchos como “profesional” porque con sus performances, el sujeto cantor tendrá un ingreso material útil para su subsistencia, además de hacerse conocer a nivel nacional e internacional. Tal el caso de los bagualeros Vázquez, Báez y de las bagualeras Mariana Carrizo, Balvina Ramos, Micaela García y Karina Guanca Aramayo, entre muchas otras eximias copleras. Así, enseñar a cantar coplas no es “tarea” que muchos docentes – defensores del pensamiento etnocéntrico y oligarca propio de las dictaduras militares - se preocupen en hacerlo, aunque algunos de ellos, que pertenecen a este grupo minoritario con herencia genética de algún pueblo originario de la región andina, fomentan tal práctica incorporada.

Es el caso del maestro primario Luis Vargas, mestizo de calchaquí, que trabaja en la escuela Domingo Faustino Sarmiento, el cual ha buscado incentivar a sus alumnos, habitantes de *Animaná*, poblado que se encuentra en los valles calchaquíes, al sur de la provincia de Salta, casi limitando con la provincia de Catamarca, cuna de los originarios calchaquíes. Al incentivar a cada alumno, mestizo de esta cultura originaria, el docente consigue que la práctica incorporada de cantar coplas – que allí la llaman de baguala – no solo se mantenga como también sea reproducida por las nuevas generaciones.

Para Polo y Pozzo (2011, p. 192), “la música tradicional es un referente de identidad para los argentinos y forma parte de las prácticas artísticas valorizadas como patrimonio cultural de la nación”. Pero, cuando el canto coplero pasa a ser apropiado por la ideología a favor de lo tradicional y lo folclórico, se pierde la oportunidad de mantenerlo como performances que representan, sobretodo, el momento privilegiado de la recepción de un enunciado poético, aquello que, para Zumthor (1995, p. 51), es un texto poético performatizado que permite a la audiencia percibirlo y apreciarlo. Porque eso es la performance: un acto de presencia en sí mismo donde el mundo está presente a través del sujeto coplero. El canto coplero es libre y representa lo no-hegemónico, lo subalterno, lo que resiste pero al mismo tiempo se convierte en cómplice de lo actual, de la industria cultural y de lo hegemónico, como forma de sobrevivencia.

4.2 EL CANTO COPLERO COMO CULTURA POPULAR

Cuando se ve a los/las copleros/as como representantes de un tipo de cultura: la popular, entendida como una cultura campesina, perteneciente a un sector subalterno y marginalizado aun hoy, representado por el gaucho o “bagual”, es posible de pensar en una forma cristalizada surgida de la “ilustración” y mantenida actualmente en el continente latinoamericano donde “pueblo” se opone a lo “popular”. El uso del vocablo “popular” tiene su origen en el Romanticismo y se distanciará del concepto de “folclore” porque este último se unirá a una ideología política, teniendo como consecuencia ideológica actual que, para la hegemonía del folclore, el “populismo” es empleado en su sentido peyorativo. El uso de la cultura popular con dividendos políticos por las instituciones gubernamentales transforma el término folclore en un concepto que presenta un movimiento que separa y une al mismo tiempo. Como afirma Martin-Barbero:

“*Folklore* capta antes de todo, un movimiento de separación y coexistencia entre dos mundos culturales: el *rural*, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo; y el *urbano*, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinada, nombrando la dimensión del tiempo en la cultura [...] y, algunas veces, su mezcla” (MARTIN-BARBERO, 2015, p, 38)

Según Martin-Barbero (2015, p. 34), “para los “ilustrados”, el “pueblo”, dentro del ámbito político se opone a lo “popular”, pues para ellos, este concepto representa la superstición, la ignorancia y el desorden”. Y este pensamiento existe en el subconsciente de las clases hegemónicas hasta hoy, haciendo que lo popular sea entendido como lo “folclórico”, lo “atrasado”; distinto de lo “culto”. Por lo folclórico, Martín-Barbero (2001, p. 40) entiende como un concepto que capta el movimiento de separación y coexistencia entre dos mundos: lo rural y lo urbano y que combina, con la idea que Kush (1976, p. 10) sustenta al marcar una asimetría: en lo culto predomina la técnica (empleada por el pensamiento kantiano, que implica en una “puesta en práctica”); en el popular, lo semántico, el decir *algo* y no el decir *cómo* (usado por lo culto).

Y lo popular como algo *folclórico* es lo que más se destaca en los discursos de los sujetos copleros en la región andina y esa pugna entre la hegemonía de lo

culto (modernidad) y lo popular (tradición), se sigue manteniendo en la perspectiva institucional sobre el canto coplero en las políticas conservadoras. Además, este popular andino fue apropiado por la industria cultural. La fuerza de este concepto es tanta que, en entrevista realizada al señor José de Guardia de Ponté⁵¹ (2015), el mismo comenta que “...el folclore y la cultura no dependen del poder de turno ni de los medios de comunicación [...] es del pueblo.”

Cabe entonces traer a colación a Martín-Barbero que nos presenta un estudio diacrónico de las categorías de “pueblo” y “popular” al mostrar el proceso histórico de cómo estos dos conceptos fueron tan empleados y gastados por el discurso oficial, desde el siglo XVIII, nacidos en la Ilustración, que se idealiza en el siglo XIX y en el momento en que el Estado moderno nacional exige la desaparición de lo popular. A los conservadores, el pueblo se transforma en masa. A los marxistas en clase. Mientras la cultura hegemónica sería el gusto refinado, lo escrito y etnocéntrico, la cultura popular sería lo atrasado; oral y campesino pero también la matriz telúrica de una unidad perdida. (Martín-Barbero, 2001, p.41).

El discurso sobre el pueblo como una categoría en nombre de la cual se funda la democracia y el Estado moderno, encubrirá, por otra parte, su derecho a una simetría cultural para cantar con la potencia de un imaginario que resiste. La discusión de lo popular es asimismo presentada por Ludmer (2002, p. 15) cuando explica que existe en Latinoamérica una cultura popular definida como *campesina*, *folclórica*, proveniente de sectores subalternos y marginales, diferente de la cultura urbana y su posición dialoga con las ideas de Martín-Barbero (2001)..

El uso estereotipado que se hace de la cultura popular es la sospecha de Taylor (2013, p. 275), cuando plantea que esto puede dar lugar a interpretaciones equivocadas, llevándonos a creer o aceptar la ideología hegemónica de que ese vocablo representa un mundo “puro”, existente en algún lugar fuera del alcance del capitalismo y del imperialismo. De esta forma, lo popular es un concepto que se tergiversa en los discursos de ambos lados: la clase política y la burguesía lo usarán para “calmar” las masas, haciendo que ellas muestren todo lo que tienen culturalmente como parte de lo popular.

Las clases subalternas lo emplearán como forma de referencia de un pasado al cual creen pertenecer y de un estilo de vida que es diferente del urbano, sin llegar

⁵¹ Director Nacional del Consejo Federal del Folclore de Argentina – COFFAR, residente en la ciudad de Salta y entrevistado por mí en julio del 2015. En Anexo, la entrevista *in supra* mencionada.

a ser rural. Luego, los conceptos como “popular” y “folclore” marcan un territorio de diferencias sociales. Al analizar las prácticas incorporadas de las culturas originarias surge la problemática de la hegemonía discursiva en su complejidad sociocultural cuya tendencia es rotularlas como folclore.

Además, como parte de lo masivo, al vivir una transición del colonialismo moderno hacia la colonialidad global, las tecnologías consiguieron que se perdiese el aura original de una obra de arte al conseguir reproducirla y recrearla. Así ocurre con la performance cuando es apropiada por la industria cultural y presentada en eventos ante una audiencia desconocida. Este fenómeno acontece, no solo en la región andina con el canto coplero, como en otras comarcas latinoamericanas, por eso hay que analizarse en su proceso histórico y geocultural en su contexto capitalista y de la industria cultural (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 13).

Para Martin-Barbero (2015, pp. 235-255), lo masivo será atravesado por nuevas tensiones nacionales de lo popular, nuevos conflictos y resistencias movidas por un pensamiento transnacional. En su primer momento, surge la idea de una nación “moderna” asociada a la idea del progreso y así será empleado el vocablo masivo: lo que representa las masas en las ciudades. Luego, después de los años 80 este vocablo será empleado por los medios de homogeneización y control de masas y, ya en el siglo XXI, será usado para representar un proceso continuo de modernización a través de nuevas tecnologías.

Lo *masivo*, en la región andina, representa mucho más la presencia de las masas populares subalternas que viven en las ciudades, formando las villas periféricas y manteniendo su memoria colectiva con vestigios de lo rural pero con miras en el empleo de las nuevas tecnologías para sobrevivir. Representa la manutención de una práctica incorporada de algunos sectores menos favorecidos y marginalizados como son los inmigrantes latinoamericanos y los mestizos de culturas originarias que habitaron el territorio andino.

Es el caso de muchos copleros – de ambos géneros – como los bagualeros Báez y Vázquez que se vieron “obligados” a dejar su lugar de origen para buscar trabajo en la ciudad de Salta, viviendo desde lo urbano y lo masivo, forma parte de la discografía regional que creció desde los años 80, permitiéndoles mostrar sus performances y archivarlas en CDs para ser vendidos. Este aspecto nos remite a Zumthor (2005, p. 71) para reflexionar sobre la diferencia entre la performance mediatizada (que necesita la expansión de la voz y los instrumentos con el uso de

recursos tecnológicos para el espectáculo masivo) y la performance de quien canta, se afirma y reivindica una posición particular de “estar” en el mundo, de mostrar “su” lugar en el mundo.

Porque, independiente de la industria cultural que se apropió del canto coplero, el acto en presencia representa una práctica incorporada; la memoria social de un sujeto andino particular; la memoria colectiva del grupo subalterno y con cada voz coplera se repite un arte de cantar particular e irreductible a cualquier otra arte vocal. Luego, con los medios de masa, la manutención del canto coplero no solo se produce por la voz y el aprendizaje o apropiación de un repertorio de coplas a través de la oralidad, transmitida de generación a generación, sino por medios tecnológicos de registros que supone la comercialización de la baguala y la vidala, entre otros cantos andinos

4.3 LA DIFERENCIA ENTRE BAGUALA Y VIDALA

El canto coplero es la base de algunos géneros musicales performatizados cotidianamente en la región andina. Algunos lo llamarán de baguala, como ya fue explicado anteriormente; otros, de vidalita, de tonada, de vidala, de copla simplemente dicha, de arribeña, etc. El área que abarca el género baguala es muy amplia - desde el sur boliviano hasta el centro-oeste de Argentina -. El sustantivo *baguala*, según Carlos Vega (1998) se aplica a todos los géneros de canto tradicional que presentan un mismo sistema tritónico de sonidos.

Para Isabel Aretz (1952, *apud* Cámara de Landa, 2006, p. 248), los diferentes cantos tradicionales de Argentina reciben nombres diferentes siendo que baguala son empleados solamente en la provincia de Salta y vidala o vidalita, junto a copla y tonada en distintos lugares de la provincia de Tucumán. En Jujuy el canto es simplemente llamado de copla. Según la bagualera Rosita Herrera (2015) la vidalita es la que dio origen a la baguala. Para el bagualero Vázquez, la baguala representa el canto del gaucho y es representativa de Salta, siendo llamada de “tonada” en algunos lugares como en la Puna, en Bolivia y en Jujuy. Cuando la baguala es acompañada con otros instrumentos musicales como la guitarra, el violín, el bombo, o el bandoneón, se llamará vidalita.

La fotografía a seguir muestra un cuadro extraído de un video (frame) performatizado por la bagualera salteña Mariana Carrizo, de fama internacional. Ella cantando con el acompañamiento de su Caja. El entrevistador y sujeto performance, “Chango” Spasiuk, acompañando a la bagualera con su acordeón, creando un momento performático irrepetible y maravilloso, donde canto coplero, ritmo, entonación de voz e instrumento indígena se combinan con un instrumento de origen europeo, dándole apoyo armónico a ese canto:

Fotografía 11- Coplera cantando vidala acompañada por acordeón.



Fuente: Canal Encuentros, 2011.

La vidalita, a diferencia de la baguala, también presenta una estructura poética diferente: ella ya es una canción completa, con dos versos y un estribillo. Por ejemplo, la vidala *Te' i de olvidar*⁵² cuya letra a continuación se presenta:

TE' I DE OLVIDAR – Vidala - Letra y Música: Andrés Chazarreta

Esta cajita que toco ¡vidalítay!
tiene boca y sabe hablar, mi bien, ¡ay, mi dolor!

⁵² Letra y música de Andrés Chazarreta, compuesta aproximadamente en 1940. Disponible en: <<http://www.folkloredelnorte.com.ar/creadores/chazarreta.htm>>.

solo le faltan los ojos, ¡vidalitay!
para ayudarme a llorar, mi bien, ¡ay, mi dolor!

Estribillo

Te í de querer
te í de adorar
te í de llevar adónde
nadie más pueda encontrar
tan solo muriendo yo te í de olvidar.

El día que no te veo, ¡vidalitay!
paramí no sale el sol, mi bien, ¡ay, mi dolor!
Ni brillo tiene la luna ¡vidalitay!
Ni sangre mi corazón.

Por lo tanto, la estructura poética de muchos géneros andinos es la copla, de origen español, pero el ritmo y la performance que se utilice para cantarla – o entonarla – harán que ella sea denominada de maneras diferentes: baguala o canto coplero, con o sin acompañamiento de caja. Un canto compuesto de estrofas de temas libres que se van cantando una después de la otra, sin nexo de conexión alguno, pasando de una temática a otra. *Vidala* o *vidalita*, cuando tiene una estructura de más de una estrofa y un estribillo o refrán y es cantada con el acompañamiento de diferentes instrumentos. *Tonada*, en algunas regiones de Bolivia, provincia de Jujuy y norte de Chile, cuando es un canto alegre, formado por coplas sin nexo alguno, cantadas con acompañamiento de una caja, en ritmos rápidos de 6/8 o 3/4.

La vidala y la baguala no necesariamente tendrán una connotación de tristeza, melancolía o desasosiego. Depende de la ocasión, del momento – festivo o no -, de la audiencia y de la decisión del sujeto coplero. Según Fanor Ortega Dávalos (2015), la tonada (Bolivia , Jujuy y altiplano de Salta), la baguala (Salta, Tucumán, Catamarca) y la vidala (o vidalita⁵³) junto con otros ritmos latinoamericanos como la ranchera (México), la copla llanera (Venezuela y Colombia) tienen como única base melódica, la copla de origen español (su lenguaje y su estructura poética). Un ejemplo de copla apropiada por mestizos puede ser esta:

⁵³ Llamada así en la provincia de Santiago del Estero, Argentina, según mencionó Dávalos durante su entrevista en el 2015.

Maimanta⁵⁴ traje fiesta
 Maimanta plata
 Pa' colmo mi mulita
 Camina gata.

Para Dávalos (2015), la diferencia entre vidala y baguala no está en su ritmo y si en la estructura de sus versos, mayoritariamente hexasílabos (la baguala tiene octosílabos). Originaria de la provincia de La Rioja, difiere de la baguala por el tipo de melodía usada. Esta percepción se apoya en una lógica sobre estructura melodía y armónica: la baguala tiene una estructura tritónica (compuesta tan solo de 3 tonos o notas). Ya la vidala o vidalita tiene una estructura más compleja empleando varios tonos y una armonía más rica. La baguala y la vidala pueden ser performatizada en diferentes ritmos, como el blues y el funk. Lo que interesa no es la diferencia y si las semejanzas de estos géneros musicales que presentan la misma base estructural: la copla.

4.4 LA BAGUALA ACTUAL ¿APROPIADA POR LA INDUSTRIA CULTURAL?

El canto coplero puede ser considerado como una de las tantas configuraciones de la geocultura transnacional⁵⁵ encontradas entre el noroeste argentino y otras regiones limítrofes de esta región andina. Él puede ser definido como baguala, vidala, tonada, huayno, etc. A pesar de haber una práctica común de la oralidad en cualquier comunidad contemporánea, la copla es empleada particularmente en performances musicales (cantadas o entonadas) adquiridas oralmente mediante la enseñanza de las generaciones viejas hacia las jóvenes, pero registradas por medio de la escritura aprendida en la escuela. Porque el funcionamiento de una performance es el de ser un acto de transferencia vital (pasado de generación en generación) que construirá la memoria y un sentido de identidad social a través de lo que Schechner (2012, p. 49) llama de comportamiento reiterado o condicionado a un tipo de ritual.

⁵⁴Vocablo quechua que significa ¿de dónde?. Disponible en:<<http://www.taringa.net/post/apuntes-y-monografias/2217338/Palabras-comunes-en-quechua-yaymara.html>>.

⁵⁵ A propósito de esta definición, se hace hincapié en que ella fue enseñada y defendida por la Prof.^a Dr^a Alai García Diniz, orientadora del suscrito en el curso de Maestría del IELA-UNILA.

El largo camino que recorrió la baguala, desde el encuentro entre dos culturas aportando cada una de ellas un elemento; la copla española y el ritmo indígena *jói-jói*, hasta convertirse en una práctica incorporada empleada por una clase subalterna, está dejando, en este tiempo neoliberal, de ser solamente un tipo de performance mantenida en la oralidad para ser usada por la hegemonía criolla como más uno de los mecanismos de la tecnología (representados por empresarios de grabadoras) y la política (sustentadora de la ideología del folclore como elemento unificador de un tipo de “cultura nacional”) produciendo, como explica Martín-Barbero (2015, p. 40), una dupla negación: la negación de lo cultural-popular y la negación del proceso histórico de esa cultura popular- importante en la formación y manutención del canto coplero como canto popular -; lo que lleva a resaltarlas diferencias culturales sumadas a la complicidad – entre grupos sociales subalternos y el hegemónico – en un vaivén de dominación, aceptación-sumisión y exclusión por parte de la elite criolla. Al quedar el canto coplero sin sentido histórico, surge visible una *cultura patrimonio*, o *cultura-folclore*. Así, por un lado, está lo hegemónico, controlado o mantenido por la ideología del folclore, donde el bagualero o vidalero deben vestir “a carácter” para representar una tradición y un arquetipo popular argentino: el gaucho.

Fotografía 12 -Bagualero Severo Báez y Rosita Herrera en Salta, 2015.



Fuente: El autor, en su pesquisa de campo, 2015

La figura anterior muestra cuadros (frames) de videos de algunos de los bagualeros entrevistados, vestidos “a carácter”, representando al gaucho, ícono de los salteños que le han otorgado un carácter romántico al considerarlo defensor de la patria. Es el caso de todos aquellos (de ambos géneros) que entrevisté durante mi pesquisa de campo: los bagualeros Vázquez, Báez, Jaime, las copleras Rosita Herrera, Julia Ortiz, Blanca Valdiviezo, entre otras, me recibieron en sus domicilios o presentaron sus performances en vivo, siempre con su vestimenta de gaucho (sea hombre o mujer), usando el típico uniforme herencia de un romanticismo que no se desvanece en la memoria social de los habitantes salteños, principalmente: sombrero de ala ancha, poncho rojo, botas de cuero.

Para Martin-Barbero (2015, p. 36), el romanticismo creó un imaginario diferente de aquel promovido por la Ilustración, al estimular la idea de que el pueblo es una colectividad unida, fuerte, con un “héroe” que enfrenta al mal proveniente de las clases altas; exacerbando al mismo tiempo un nacionalismo con un alma telúrica y una cultura que viene del propio “pueblo”. Luego, ese imaginario romántico del siglo XIX aún perdura en la memoria social del habitante de la región andina, especialmente de algunas provincias que componen esa región como Catamarca, Tucumán y Salta, donde la figura del héroe romántico – el gaucho – continua representando la lucha entre el bien (representado por el pueblo que se independiza de su tirano: España) y el mal (representado por el español colonizador).

Sin embargo, a pesar de la fuerza hegemónica del folclore actual, en algunas regiones andinas y subandinas - poblaciones vecinas a los centros urbanos de las provincias del noroeste argentino y sur boliviano -, muchas performances son realizadas en el cotidiano por mujeres y hombres que practican el canto coplero en su día a día, sin pensar en un pasado “puro” y “romántico” de un algún pueblo aborigen, utilizándolo apenas como una forma amena y artística de llevar la vida agreste adelante, a través de su voz y del contacto con la naturaleza (montañas, cerros, quebradas, valles y montes). La performance del canto coplero - representado bajo el nombre de *baguala* -, puede ser practicada de dos formas diferentes: una, en el cotidiano de los cantores y cantoras de clases subalternas, dentro de su comunidad, como hábito cultural tradicional practicado y mantenido principalmente por las generaciones más viejas. Cámara de Landa (2006) explica que:

“el área de dispersión de las bagualas abarcaría las provincias argentinas pertenecientes a la región Noroeste del país (Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán y La Rioja), más las zonas atacameñas y diaguita de Chile y la provincia boliviana de Tarija, que perteneció al territorio argentino hasta 1826” (CÁMARA DE LANDA, 2006, p. 248).

La otra forma, presa – por voluntad del sujeto coplero de ambos géneros -a la industria cultural neoliberal actual y a la hegemonía de la burguesía criolla, serían las performances realizadas en vivo para diferentes tipos de audiencias con la principal finalidad de lucros económicos y obtención de un reconocimiento social que le permita al bagualero o bagualera ascender económicamente a través de su trabajo artístico. Es el caso del bagualero Báez, entrevistado el 12 de Julio del 2015 en su residencia, localizada en un barrio periférico de la ciudad de Salta⁵⁶. Este coplero, oriundo de la localidad de La Poma, provincia de Salta, es internacionalmente conocido; sin embargo, vive en una humilde residencia localizada en Villa Primavera, ciudad de Salta. A pesar de él ser oriundo de La Poma, en la Puna salteña, se radicó hace muchos años en la ciudad de Salta en busca de un mejor futuro para él y su familia, consiguiendo sobrevivir gracias a sus performances de bagualas de diferentes regiones que él sabe performatizar de manera eximia.

Las coplas – entonadas o cantadas –forman parte de la dinámica cultural de la región andina y permiten apreciar el acto performático de cada actor y su conducta artística cada vez que las performate, sea en su día a día o frente a un público diferente en cada ocasión, porque las performances son actividades humanas que restauran a cada vez que se las emplean, conductas “practicadas dos veces”, actividades que se realizan una y otra vez, hasta el infinito (BIANCIOTTI; ORTECHO, 2013, p. 127).

Este acto performático de los copleros presenta marcas discursivas tanto de resistencia como de temas populares que agradan a todos, pues representan sarcástica o irónicamente momentos de la vida cotidiana de todo ser humano: amor, odio, venganza, traición amorosa, etc. Como ejemplo, están las coplas performatizadas por un bagualero apodado “El Gavilán” que se presentó en el *Festival del Locro* (2015):

⁵⁶ En Anexo, la Entrevista realizada a este coplero, el día 9 de Julio del 2015, en la ciudad de Salta.

Con su permiso, señores	= 8 sílabas
aquí me voy a presentar	= 8 sílabas
Yo soy el más bonito	= 7 sílabas
de este lugar.	= 4 + 1 sílabas
¿Por qué estás triste, vidita?	= 9 – 1 = 8 sílabas
¿Por qué estás agachadita?	= 8 sílabas
Yo desde aquí ya estoy viendo	= 10 – 2 = 8 sílabas
el hilo de tu tanguita.	= 8 sílabas.
A las viejas no las quiero	= 8 sílabas
porque ya saben de todo.	= 8 sílabas
Yo quiero una de quince años,	= 9 – 1 = 8 sílabas
pa' enseñarle a mi modo.	= 8 sílabas

La performance de este coplero cuyo apodo “Gavilán” remite a una ave predatora – que ataca a su presa y la devora - permite distinguir dos cosas: la teatralidad del actor donde incorpora a través de su discurso picaresco, marcas de un androcentrismo y preferencia a mujeres jóvenes. Fanor Ortega Dávalos (2015) informó, durante la entrevista a él realizada que el sujeto coplero – de ambos géneros – podría considerarse como un poeta ramplón⁵⁷, chabacano, inculto, empleado por la clase social pobre, campesina, constituida por el mestizo y el indio *chapaco* del sur boliviano.

Por otro lado, los estudios performáticos permiten apreciar la competencia de este coplero “Gavilán” como el de todos los otros sujetos copleros que hay en la región andina, a partir de la observación de ellos en su dominio de la oralidad y el recordar coplas. Como sustenta Zumthor (2007, p. 30-32), la performance implica en competencia. Ella es el conocimiento de aquello que se transmite y, al conocerlo, lo marca y lo modifica. La ironía en la performance de este actor está en la primera copla recitada – no entonada – al presentarse al público como “el más bonito del lugar”.

Aunque así sea definido un coplero o una coplera, no interesa su condición social o su nivel de instrucción escolar, pues el hecho de crear, memorizar y recordar coplas oralmente y mantenerlas en su memoria demuestra no solo un nivel intelectual adecuado, independiente de su condición socioeconómica y nivel de educación. Porque la performance es eso: un momento efímero, maravilloso, donde

⁵⁷ Ramplón indica a una persona vulgar. es sinónimo de “chabacano”. Disponible en:<
<http://dle.rae.es/?id=V74Gaxe>>.

el performer reformatiza su propia arte, mejorándola, cambiándola, rehaciéndola, según cada ocasión, cada audiencia y cada lugar.

Para Taylor (2013, p.27), la performance y la estética de la vida cotidiana, aunque varíen de comunidad para comunidad, reflejarán *sine qua non*, el tipo cultural de cada una. Pero en este comienzo de un nuevo siglo, dominado por las tecnologías, la industria cultural y la media es posible de pensar que no existen esas grandes variaciones culturales hoy en día entre comunidades, debido principalmente, al dominio de la industria cultural explicada por Martin-Barbero (2015) y a la circulación o tránsito cultural entre ellas, por la facilidad de movilidad y la velocidad mediática. De esta manera esa performance, como práctica incorporada, por un lado se fortalece en la transmisión de la memoria colectiva de un grupo subalterno, mediante la práctica oral, independiente de donde se haya ubicado el cantor, en busca de su sobrevivencia económica.

Es este canto coplero - reconocido como una narrativa embutida en el imaginario colectivo de una clase subalterna -, que representa lo popular y, en la categoría de baguala tendrá una circulación que busca continuamente ampliar sus horizontes culturales, fomentada por la industria cultural, pues esa industria se ha apropiado de esta práctica para dirigirla a otro público: el nacional y el internacional. Por cierto, la industria cultural representa la posmodernidad y la globalización que modificó el concepto de cultura haciéndolo más sensible a los lenguajes y realizando una continua producción del mundo, su visión y la trasmutación del lenguaje en realidad simbólica.

La importancia de la industria cultural para sobrevivencia del sujeto coplero que destina sus performances a un público virtual está explicada por García Canclini en su Prefacio de la obra de Martin-Barbero (2015, p. 11), al sustentar que el devenir social en Latinoamérica se produce de dos formas visibles: por medio de las tecnologías audiovisuales e informáticas que tienen fuerza económico-cultural; y por la combinación entre política y tecnología que busca legitimar, a través del poder de los medios, la omnipresencia mediadora del mercado. Basta navegar en la *Internet* para ver innúmeras presentaciones de cantores copleros, sea en Festivales, en *Encuentro de Comadres*, en *Fiesta de la Pacha Mama*, en entrevistas, cantando solos, en contrapunto, grupalmente, etc. El neoliberalismo consiguió esta "hazaña": la incidencia de las tecnologías sobre las industrias culturales y ambas, sobre la construcción – destrucción – de la economía y la política de una región. La segunda

forma es la combinación entre tecnología y política buscando legitimar, a través del poder de los medios, la omnipresencia mediadora del mercado.

Así, la industria cultural actual se ocupa de continuar dominando la cultura de masa (considerada como cultura popular). Un artificio hegemónico que continúa considerando a la masa como una “degradación cultural”, como nos explica Martín-Barbero (2015, p. 131-132), pero utilizándose de ella a través de los medios y de la “protección” que le da la academia del folclore (institucionalmente reconocida como autoridad suprema en Argentina y otros países como Bolivia, Paraguay y Chile) para mantenerla sometida; pero estimulada con la idea de superación económica que promueven los dispositivos mediáticos que ahora son los nuevos “protectores” de esa memoria popular subalterna representada por los cantores copleros (bagualeros y bagualeras), cómplices del imaginario de esa masa. En esta “relación” entre subalternidad y hegemonía, el canto coplero, cuando performatizado en locales públicos se convierte en un modo de producción de lo popular, donde la *más-valía* (la voz del sujeto coplero) tendrá valor de un modo de producción.

4.5 DISCURSO Y HEGEMONÍA DEL FOLCLORE

¿Por qué es tan importante resaltar la memoria social andina? La respuesta puede parecer confusa pero lo que se pretende justificar es que esa memoria, actualmente, constituye una forma de pensar del sujeto andino que tiene sus performances musicales y artísticas – música y danza principalmente – sujetas a la hegemonía de lo folclórico. De esta forma, es posible definir al folclore como un concepto que representa tanto un punto de vista positivo cuanto negativo. Para los defensores de este concepto, “folclore” representaría una división entre lo que supuestamente es performance tradicional – el “alma del pueblo” - de aquella que es foránea (BRANDÃO, 1984, p. 2).

En su Proyecto sobre patrimonio cultural inmaterial en Colombia, el antropólogo Álvaro Santoyo (2006) mantiene una posición en contra del folclore al expresar que este concepto que representa la cultura tradicional y popular nada más es que una noción originada en la idea de una oposición entre *cultura* de las clases altas y aquellas de las populares. Así, el concepto de folclore “es entendido como las

expresiones culturales que representan la idea de pueblo nacional creada por las elites” (SANTOYO, 2006, p. 6).

Folclore, por lo tanto, está íntimamente ligado a la memoria individual, colectiva y social de un grupo humano, mantenido como sinónimo de cultura popular. Por un lado, la memoria (como fue explicada en el capítulo I – Introducción) es inherente a todo ser humano y, cuando varios se juntan, constituyen y mantienen por el tiempo que así lo decidan, una memoria colectiva que, para la comunidad de sujetos copleros representará su geografía, elementos de la Naturaleza, su lugar de origen, entre otros tópicos a ser resaltados. Todos los sujetos bagualeros que fueron entrevistados o filmados durante una performance pública (Festival del Locro) siempre resaltaron de donde son oriundos, aunque solo dos (las mujeres bagualeras Gaspar y Lencia), en diferentes lugares y entrevistas, insinuaron su origen indígena, sea por el color de la piel o por alguna costumbre ancestral.

Así, sin redundar en esta categoría, es posible responder a la cuestión supracitada a partir de lo que Gondar y Dodebei (2005, p. 8) explican sobre la memoria: ella se insiere en un campo de luchas y de relaciones de poder. Si bien es cierto que la comunidad de sujetos copleros no participa de una continua lucha contra el poder hegemónico, si lo hace en luchas metafóricas del cotidiano, buscando cada cantor o cantora – de bagualas, vidalas y/o tonadas – obtener el reconocimiento del público, de la clase hegemónica - que dicta las reglas para ser parte de lo folclórico de esa región -, de la media y la industria audiovisual y de su destino de haber nacido en una comunidad subalterna y “soñar” el sueño capitalista que imprime el pensamiento actual.

Para el director actual del Consejo Federal del Folclore Argentino-COFFAR, señor Ponté (2015), la importancia del folclore en la región andina permite la preservación del patrimonio cultural, de Salta y de la región del norte argentino. Cuando le comento sobre el valor bastante enfático que se le da al folclore en esa región considerado un patrimonio inmaterial, Ponté responde que la esencia de toda la región nombrada por él es folclórica: “en Salta se respira folclore, porque la cultura es para el salteño, algo primordial”. O sea, para los folcloristas como Ponté (2015), cultura es sinónimo de folclore y como resultado de esta simbiosis, surgen las innúmeras “instituciones culturales de diferentes áreas que vienen trabajando constantemente tanto en la música, como en el arte, la investigación, la historia”. Cultura y folclore, dos enunciados y un único resultado.

En realidad, la provincia de Salta, y lo sustento porque soy oriundo de ella, fue y continúa manteniendo un poder hegemónico sobre el resto del territorio norteño, principalmente de Jujuy, Catamarca y sur boliviano (Tarija fue parte del territorio salteño) y ese poder le imprime al salteño criollo que representa la elite, una cierta “autoridad” conferida históricamente por el mito del gaucho norteño, defensor de las fronteras nortes contra las invasiones españolas durante las guerras de la Independencia de países sudamericanos (Argentina, Chile y Perú, principalmente). Y este mito “defensor” está contenido en el discurso de Ponté (2015) cuando asevera que “el salteño se siente ya, primogénitamente, como un defensor. No solo por la cuestión de la Guerra Gaucha⁵⁸ sino también por la cultura”. De esta concepción “romántica” el gaucho es elevado de su lodo social en donde se encontraba gracias a pensadores como Domingo F. Sarmiento y, al ser empleado como “carne de cañón” durante las guerras⁵⁹, pasa a ser representante de una cultura popular y con valor enfático en lo que sea considerado como folclórico.

Pero este pensamiento a favor de lo folclórico ya viene siendo mantenido desde la segunda mitad del siglo XX en Argentina y sirvió, como lo explica Catherine Walsh (2006), para encontrar soluciones que permitiesen a los criollos y blancos-mestizos estudiar músicas no “puras”. Así, el etnomusicólogo argentino Carlos Vega (1944) irá a definir al folclore – dentro del marco de Argentina – como una ciencia, basándose en la supuesta ausencia de mestizaje en la sociedad argentina. Para Vega, las clases subalternas solo servían para copiar o imitar lo que las clases altas creaban como formas culturales-artísticas (música, danza, etc.) (WALSH, 2006, p. 212).

4.6 PONTÉ Y DE DÁVALOS Y SUS DISCURSOS

Si para el señor José de Guardia de Ponté (2015), lo importante es la preservación del patrimonio inmaterial - tanto del norte argentino como del resto del país y de otros limítrofes (aunque no llegue a mencionarlo en su discurso) -, el

⁵⁸ Guerra que trabó el general Güemes con sus gauchos contra los españoles que, del Virreinato del Perú intentaban retomar tierras ya independientes de España, por orden del rey Fernando VII, entre 1815 y 1825. Disponible en: <<http://www.iruya.com/content/view/256/45/>>.

⁵⁹ A pesar de que el salteño contemporáneo quiera negarlo, los gauchos del terrateniente criollo de origen vasco, General Güemes sirvieron para defender los intereses de criollos ricos a través del adoctrinamiento a favor de una comunidad imaginaria: la nación.

folclore será la forma de cómo ese patrimonio es custodiado y mantenido. Para el poeta y autodidacta literario Fanor Dávalos (2015) no es tan necesario resaltar la cuestión del folclore aunque:

“el folclore nos permite defender y mantener las tradiciones autóctonas y nos libra de la globalización. Aceptar culturas extrañas es permitir que otras culturas nos sometan. El folclore ayuda a que los pueblos mantengan su propia cultura. Es el caso de Salta, mucho más que en otras provincias argentinas” (DAVALOS, 2015).

O sea, mediante el folclore pareciese que las tradiciones “autóctonas” se mantienen y son protegidas del proceso de la globalización. De acuerdo a este criterio, la interculturalidad no es algo visto como un movimiento positivo, real y necesario, pues coloca una barrera ideológica de negación de todo lo que es foráneo supuestamente para “defender” una tradición que dice representar a la nación argentina y a la *patria chica* representada por la provincia de Salta. Mientras se continúe pensando de esta manera, será difícil conseguir que el canto coplero no sea apropiado totalmente por la hegemonía del folclore, impidiendo que participe del movimiento de decolonialidad que es necesario en Latinoamérica, para independizarse definitivamente de una colonialidad “moderna” que continua dominando al sujeto latinoamericano contemporáneo.

Contra el “favoritismo” que se le da al folclore en Salta y región andina, Zumthor (2000, p. 47) ya recomendaba no emplear este concepto ni el de “popular” porque, cuando se los emplea, se hace alusión a un modo de transmisión del discurso que nos remite a algo arcaico, ultrapasado, cristalizado. Beverley (2004, p. 189), explica que Gramsci consideraba que vocablos como “tradicional” o “folclore” representaban al subalterno, su identidad y su territorialidad. Si hay subalterno, entonces hay quien esté sobre esta categoría, dentro de una pirámide social, donde lo subalterno está en la base.

Anderson (2008, p. 124) sustenta que después de las independencias americanas en el siglo XIX, palabras como “estados nacionales”, “ciudadanía universal”, “himnos nacionales” y “folclore” son realidades imaginadas surgidas de la tumba americana donde quedaron los ideales de independencia. Sin embargo, parece que no es el caso del pensamiento del sujeto andino. Para Ponté (2015),

tomando parte de su discurso realizado a partir de una entrevista con él, en julio de ese año, “lo importante es el folclore porque su objeto de estudio es el patrimonio cultural intangible, inmaterial y folclórico”.

El discurso de Ponté (2015) muestra que él y, por extensión, todo el COFFAR, no están de acuerdo con el concepto de *patrimonialización* que promueve la UNESCO porque el objetivo de este Ente está dirigido al **turismo cultural** que hace la preservación del patrimonio cultural de un pueblo. Como ejemplo negativo estaría la *Quebrada de Humahuaca* -catalogada como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO y que no tenía una ley de protección a nivel provincial – que presenta un cuadro de devastación, polución (visual, auditiva), depredación, contaminación cultural y fundamentalmente, prejuicio para los originarios que viven en la zona que no tienen esa visión de lo que es la propiedad privada.

En este aspecto Ponté va al encuentro de Taylor (2013) al posicionarse en partes, contra la UNESCO y su injerencia en lo que es el patrimonio inmaterial de un pueblo o cultura. Según Taylor (2013, pp. 54-55) “la UNESCO busca “salvaguardar”, proteger y revitalizar espacios culturales o formas de expresión cultural proclamadas como obras-primas del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad”. Pero, de qué manera esos materiales – expresión cultural, espacios físicos, etc. – son “protegidos”. Pareciese que la UNESCO solo protege algunos tipos de performances “tradicionales” o “populares” y no a todas. Tal vez por ello, la “academia folclórica” de Salta y de Argentina den tanto énfasis al folclore como único medio de protección de otras performances que no son consideradas como patrimonio inmaterial cultural, como es el caso del canto coplero.

Como sustenta la profesora doctora Alai Diniz Garcia (2016), no necesariamente debería haber una institución por detrás de lo que debe ser protegido y catalogado como patrimonio inmaterial. En cada lugar, cada comunidad podrá decidir lo que debe o no ser preservado como tal, sin necesidad de la intervención de entes gubernamentales. Pero, en el caso de Salta, el COFFAR, de una manera pasiva pero hegemónica, estará asociado a ese tipo de ente, patrocinando fiestas regionales, festivales, encuentros nacionales e internacionales y en donde cada sujeto coplero buscará incorporarse para no quedar del “lado de afuera”, entonando su canto en el seno de su hogar.

Esto es lo que Garcia Canclini, en su Prefacio de la obra de Martin-Barbero (2015, p. 11), nos advierte sobre los acontecimientos socioculturales

latinoamericanos que vienen produciéndose desde final del siglo XX hasta ahora: el devenir social de la cultura y la comunicación dependen de la relación de éstas con las tecnologías audiovisuales, informáticas – con poderosa fuerza económico-cultural que la podríamos definir como una poderosa industria cultural – aferradas a una ideología neoliberal que, en vez de socializar, hace lo contrario: desocializa.

Pero, tal vez, lo que el COFFAR y otras entidades “culturales” del norte argentino, así como de Bolivia, Paraguay, Chile, etc. estén haciendo, es que para no perder ese patrimonio cultural inmaterial de los performers - de cualquier género musical catalogado como “folclórico” - nada más hagan que “asociarse” por conveniencia a esa hegemonía de la industria cultural; pues, en esa “asociación” confabulada entre la política – representada por Entes gubernamentales – y las tecnologías, el objetivo principal que es asociación busca es el de legitimar al mercado cultural a través del poder de los medios masivos. Como aconseja Garcia Canclini (2015):

“a la hora de construir políticas culturales que enfrenten los efectos desocializadores del neoliberalismo, será importante tener en cuenta que esas tecnologías inciden en las industrias culturales para la construcción económica y política de una región” (CANCLINI, 2015, p. 11).

Tal vez por ello, como opina la profesora Dr^a Diniz (2016), los bagualeros de Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del estero, La Rioja y el sur boliviano (Tarija) parecen depender de una única visión sobre el patrimonio impuesta por la hegemonía del folclore y de la elite criolla desde el siglo XX tanto por Perón como por los gobiernos militares que asumieron la presidencia del país. Además, el énfasis que se le da a la cuestión del mestizaje en toda la región andina también parece estar asociado a la industria cultural asociada al folclore para sustentar que géneros musicales considerados “tradicionales”, “telúricos” deben ser salvaguardados como patrimonio cultural inmaterial de esa categoría de mestizos, como, por ejemplo, los gauchos de Güemes.

Del discurso analizado entre lo propuesto por Ponté (2015) y Dávalos (2015) construido a partir de la interacción discursiva entre ellos y el entrevistador es posible notar una férrea defensa hacia lo folclórico (dentro de una visión que podría definirse⁴ como “positiva”) y, dentro de esta categoría, a lo que se entiende como

patrimonio cultural inmaterial, sea de la región andina en cuestión como de toda Latinoamérica ¿Por qué se mantiene el discurso hegemónico a favor del folclore en la región andina? La respuesta podría encontrarse en la explicación de Catherine Walsh (2006), al afirmar que la clase criolla-mestiza (los blancos) tomó el poder y, a partir del concepto negativo de mestizaje, considerará que todo aquel que no forma parte de su grupo hegemónico, deberá ser considerado como subalterno y “obedecer” normas sociales.

Aunque lo folclórico esté sufriendo embates propios de un nuevo siglo tecnológico y de dominio virtual, el grupo social de sus defensores permanece casi inmutable en toda una vasta región andina. Sin embargo, es posible entrever un pequeño cambio dentro de la perspectiva del folclore como algo “tradicional” al aproximar tal concepto de otro denominado “patrimonio inmaterial”. Conforme sustentan Gondar y Dodebei (2005, p. 9), con los grandes cambios actuales, la crisis de las Instituciones, las nuevas estrategias de resistencia y las diferentes formas de creación artística (entre ellas las performances modernas del canto coplero antiguamente relegado a un segundo plano), influyeron para que surjan otros conceptos como, por ejemplo, el de **patrimonio inmaterial**. Tal fuerza tiene este nuevo concepto que Salta encabeza la lista de provincias argentinas que producen, promueven y mantienen vivos diferentes Congresos, Festivales y Encuentros – nacionales e internacionales – sobre Folklore como Patrimonio Inmaterial.

Otrosí, en el VI Encuentro Nacional del Folklore, llevado a cabo en la ciudad de Salta, entre el 19 y el 22 de agosto del 2015, la profesora Moira A. Caballero sustenta que el folclore “es punto de encuentro del patrimonio intangible” porque “folklore es la expresión de la cultura de un pueblo [...] subcultura o grupo social [y as/] (destacado mío) la UNESCO, en 1960, designó el 22 de agosto de cada año como “Día Mundial del Folklore” [...]” (III CONGRESO INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO INMATERIAL, 2015, p. 8).

La misma disertante explica que el vocablo patrimonio “hace referencia a lo transmitido, lo heredado, lo permanente, lo propio, lo vivido y lo vivenciado, lo explorado y experimentado [...] las creencias, las costumbres y las tradiciones” sugiriendo, al final de su ponencia, que es preciso enseñar el folclore desde el Nivel Inicial (4 años de edad) para “rescatar, preservar y difundir ese patrimonio ancestral que encierra la genuina sabiduría popular” (CABALLERO, Moira. In: III Congreso Internacional del Patrimonio Inmaterial, 2015, p. 8).

4.7 PERFORMANCE Y SUBALTERNIDAD DE COPLERAS MESTIZAS

A continuación se presentan algunas performances de mujeres copleras encontradas durante la pesquisa de campo (2015) y que resultan de gran interés para corroborarlo expuesto aquí sobre performance del canto coplero contemporáneo, su discurso y sus elementos semióticos.

4.7.1 Bagualera Lencia en el *Festival del Locro, El Carril, Salta, 2015.*

Doña Lencia, originaria de Nazareno, una pequeña comunidad salteña constituida mayoritariamente por descendientes de pueblos originarios. Es importante conocer la región de donde proviene esta coplera. La localidad de Nazareno, en la provincia de Salta se encuentra en la cordillera de los Andes, en alta montaña, con altura aproximada de 3000 metros sobre el nivel del mar, más arriba de la localidad de Iruya – de donde es oriunda la bagualera Rosita Herrera – y es presentada en la Figura 7, a seguir:

Figura 7 - Región andina con las localidades de Iruya y Nazareno.



Fuente: <https://www.google.com.br/maps/place/Argentina>, 2016.

La bagualera se presenta al público y agradece por permitirle cantar coplas. Nuevamente agradece a la Virgen porque ella representa una madre. Una madre que ella nunca tuvo y por eso “aconseja” a todos que respeten y cuiden de sus madres. Esa mezcla de un sentimiento personal dirigido al público podría considerarse como un recurso retórico de esta performer, para captar la atención del mismo. La orfandad de ella también representa la orfandad que un sujeto coplero, oriundo de una pequeña localidad marginalizada, en la alta montaña tiene por parte de la sociedad urbana y de la clase política.

El canto de Doña Lencia – que podría ser considerado como una tonada, mucho más que una baguala - es característico y representativo de la región montañosa. La acentuación rítmica que le da a sus coplas es de un ritmo rápido en 6/8. Recordemos que este ritmo representa un vals rápido, imponiendo un pulso que representa al pulso sanguíneo de los habitantes de las altas montañas cuyo corazón bombea más rápido la sangre a diferencia de los habitantes de regiones que están a nivel del mar. La entonación de esta coplera, diferente de su ritmo, se aproxima a un lamento y presenta una dicción de difícil comprensión, debido, principalmente, al tono muy agudo de su canto:

De Nazareno he'i venido
diciendo volveré mañana: (2 veces)
como soy moza soltera
volveré en una semana (hiji-hiji)

Los dos últimos versos no han sido repetidos. La performance de esta coplera demuestra su profesionalismo, porque las performances que ella realiza son representativas de una práctica incorporada que constituye el repertorio de esta coplera, sea donde ella se presente (festivales, fiestas patronales, reuniones de vecinos o amigos, individualmente, etc.). La segunda copla que ella canta, usa el mismo primer verso anterior:

De Nazareno hei venido,
volando como un papel (2 veces)
Dando vueltas por el aire
como hilo carretel.(yiipi-yiipi)

La fotografía a continuación presenta a la bagualera doña Lencia, durante su performance en el *Festival del Locro* realizado en la localidad del El Carril, Salta, el 19 de julio del 2015.

Fotografía 13 - Bagualera Lencia, en el Festival del Locro, 2015.



Fuente: El autor, JPEG, 379 x 428 Pixels, 2016.

Fortalecer su lugar de origen es reconocer su subalternidad, una vez que la localidad donde ella vive es un lugar “olvidado” por quien vive en centros urbanos y por la clase hegemónica. Obsérvese que el grito ha sido cambiado onomatopéyicamente, demostrando que la performer en cuestión tiene la libertad de crear un grito al instante, como algo que no es practicado previamente. Ella refuerza su origen con esta copla:

Lindo, lindo es mi paguito⁶⁰,
 lindo, lindo es mi lugar (2 veces)
 Sé criá muchas ovejas,
 linda lana pa' hilar (**yiipi- yiipi**)

4.7.2 Un ícono vivo de la baguala: Eulogia Tapia, de La Poma

Una forma similar de subalternidad es la que demostró la bagualera Eulogia Tapia, durante la filmación que se le hizo en su lugar de origen: La Poma, provincia

⁶⁰Diminutivo del sustantivo “pago”, referente al lugar de origen.

de Salta, localidad cercana a Iruya y a Nazareno. Esta anciana mestiza, que fuera icono del canto coplero, al igual que Leda Valladares⁶¹ (1919 – 2012) también presenta una dialéctica subalterna en su simple discurso. Cuando una comitiva del gobierno salteño – a la cual me incorporé gracias a mi amigo el contador Carlos Llanes - fue a visitar la Poma y entregar comestibles, ropas y remedios al *Centro de Jubilados y Pensionados* al cual Eulogia pertenece. Con sus casi 80 años de edad, ella agradeció humildemente – como todos los que pertenecen a esa clase marginalizada de los mestizos de indígenas y negros en territorio andino y latinoamericano - y mostrando su dependencia hacia la ideología de la clase “alta” y de la religión católica, emite la frase “que *Diocito* y la virgen los ayuden en todo el trabajo para que *sigamos todos para adelante*”. La fotografía a continuación presenta a esta coplera:

Fotografía 14 - Eulogia Tapia, icono de la copla andina



Fuente: El autor. JPEG, 1280 x 720 Pixels, 2016.

⁶¹ Nacida en la ciudad de Tucumán (Argentina), aprendió música con su padre, al imitarlo. A los 21 años descubrió la baguala y a partir de ese momento ella no cesará en recuperar ese canto que se estaba perdiendo. Como ella lo dijo: “Eran rastros de una canción que tenía muchos siglos y se estaba descolgando, estaba desapareciendo”. Disponible en: <http://www.academiadefolklore.com/system/productos.php?id_prod=258>. Acceso en 210 feb. 2016.

Quiere cantar una copla en agradecimiento, pero, como no está con su caja, la recita, para después entonarla como un canto gregoriano:

Aquí están porque han venido = (10 – 2 = 8 sílabas)
 ¿Qué más quieren que lo diga? = (8 sílabas)
 Solo le pido a **Diocito** = (9 – 1 = 8 sílabas)
 y que la Virgen los bendiga. = (9 sílabas)

Su copla, improvisada, performatizada tan solo con su voz, sin el acompañamiento de una caja u otro instrumento, muestra su condición de subalterna en el verso “qué más quieren que lo diga”, ¿obediencia a una orden “superior”? o ¿un recurso de acabar con un juego social verticalista? ¿La “bendición” es sincera o actúa como un punto final para esa “obligación” que el subalterno tiene cuando la clase hegemónica le da una limosna de algo que debería ser un derecho de cualquier ciudadano?

Al cantar otras coplas, ella se define como una persona *diferente* de los que son foráneos y se encuentran presentes en ese momento:

Soy esa vaquita negra
 que anda por la lomada.
 En mi pelo traigo coplas
 y en el resello⁶², tonadas.

Yo soy hija de la nube
 pariente del aguacero.
 Vivo en los cerros más altos,
 donde me alumbró el Lucero⁶³.

Esa forma de performatizar coplas a través de la voz nos remite al valor a ella dado por Zumthor (2000, p. 21) cuando explica que una performance oral, se reviste de elementos performáticos no textuales como personaje, juego del intérprete, audiencia, circunstancias, ambiente cultural y relaciones intersubjetivas entre la representación y lo que es realmente una vivencia. La vivencia de doña Eulogia es su hábitat montañoso del cual pocas veces salió. Una vivencia de convivio con la Naturaleza (elementos, vegetales y animales).

Al identificarse con una vaquita “negra”, nada más hace que reconocerse en su mestizaje, que no la ofende pero la hace relucirse de los “otros”. es indómita porque anda por los cerros. Es coplera y eso la hace partícipe de la comunidad

⁶²Vocablo español antiguo que probablemente signifique la marca que se le da a un animal – bovino, mular, caballar - a fuego.

⁶³ Representa al planeta Venus, que en noche estrellada se lo vislumbra con luz brillante. Disponible en: <<http://es.thefreedictionary.com/lucero>>.

“exclusiva” de quien domina el canto coplero, el arte de hacer, recrear y reformatizar coplas y cantarlas en diferentes ritmos como baguala o tonada. Por eso, como explica la profesora Dr^a Alai Diniz Garcia (2016) ella es “hija de la nube” y “pariente del aguacero”. Nube que es un constante en el paisaje andino, algo que está y desaparece *ipso-facto* de la vista, algo inalcanzable pero tangible cuando se transforma en “aguacero”. Los cerros “altos” le dan poder de altura, aumentan y mantienen su autoestima de bagualera en lo alto. La luz del Lucero es su guía, así como metafóricamente lo fue para los Reyes Magos según la cosmogonía cristiana.

Pero la subalternidad, tanto de ella cuanto de la bagualera Lencia las obliga a representar una imagen que no les corresponde: la del gaucho salteño, el “fiel” escudero del criollo blanco Martín Miguel de Güemes, porque ambas visten sombrero gaucho y poncho salteño. Se percibe en esta anciana bagualera la capacidad en performatizar coplas - que forman parte de su repertorio - pero son transformadas según la ocasión de ejemplo de como el canto coplero es mantenido en la memoria individual y colectiva de grupos subalternos mayoritariamente descendientes de originarios y empleado como una herramienta para expresar, a través de la voz, los deseos, sentimientos, contacto con elementos de la Naturaleza, pero también ansiedades y necesidades.

Estas performances son inherentes a los habitantes de pequeñas comunidades y difieren de aquellas producidas por sujetos copleros – de ambos géneros – que dejan su hábitat natural para instalarse en centros urbanos donde usaran el canto coplero como herramienta de trabajo. El lenguaje que Eulogia Tapia emplea es un castellano arcaico, aprendido en la oralidad y en la escuela primaria de la primera mitad del siglo XX. Tiene la costumbre de colocar en diminutivo sustantivos que representan lo oculto, lo universal: “Dios” es convertido en algo familiar, íntimo y pasa a ser “Diocito”. Pero la madre del hijo de Dios – en la teología cristiana católica – siempre tendrá una veneración mayor siendo llamada de “virgen” y no de “virgencita”.

Parafraseando Vich y Zavala (2004) es posible sustentar aquí que tanto en la performance de Eulogia Tapia como la producida por la bagualera Lencia, para públicos diferentes, la estructura de sus performances fueron transformadas tanto por ellas cuanto por los participantes (audiencia), pues ninguna performance es una entidad homogénea y si constituidas por el discurso, la temática abordada y la relación entre sus participantes. Si, para Eulogia Tapia es importante lo que

recibieron como “donación”, para doña Lencia, lo importante es su condición de “soltera” y de su relación con un ritual pagano: el carnaval. Ella lo expone así, en esta copla que, aunque no sea de su propiedad intelectual, representa la retórica de su discurso:

Carnaval anda diciendo:
¡velay⁶⁴, velay, carnaval! (2 veces)
Ahora no hay que hacer nada,
sino cantar y bailar.

El Carnaval es uno de los motivos de festejar, de expresarse en cuerpo, en gestos y en palabras. Apropiado por las culturas indígenas después de la llegada de los conquistadores europeos, festejado a escondidas durante los tres primeros siglos de despotismo español, el festejo se repite año tras año, a partir del momento en que la iglesia católica perdió su poder hegemónico, desde los años 40. Por eso es un evento importante donde performances acontecen, producidas y apreciadas por una gran audiencia. Y es por eso, que muchos sujetos copleros harán referencia a esta festividad pagana, apropiada por la industria cultural, la clase política y la religiosa, ya que la Iglesia Católica la acepta como parte del ritual supuestamente cristiano. Como toda performance se relaciona con el cuerpo del performer y con el espacio físico donde esta inserido, se constituirá un lazo donde tenga gran valor la teatralidad, según lo explicado por Zumthor (2000, p. 47).

Pero durante la presentación de doña Lencia, esta copla sobre el Carnaval, no condice con el espacio físico donde ella está presentando su performance del canto coplero. Primero porque es un día muy frío, invernal. Segundo porque la distancia de fechas carnalescas es muy amplia y así, su “teatralidad” de performer es desconsiderada por el público, ganando mengües aplausos. La performance de esta bagualera representa su aspecto pulsional, su actividad creadora, liberada de lo que Foucault (2007) llama de “aparato de control social”. Eses es el valor del sujeto performer, independiente de su clase social, su condición de mestizo o su pertenencia a una determinada cultura.

A modo de conclusión: este trabajo no buscó abordar tan solo la cuestión de conceptos tan controvertidos como *folclore*, *tradición*, *mestizaje* o *cultura*, porque,

⁶⁴ 1. *interj. p. us.* U. para dar por cierto o asegurar lo que se dice, a veces con resignación o indiferencia. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=bTNdqUR>>.

nada más es que un trabajo de pesquisa etnomusical buscando entender y explicar, a partir de la epistemología de estudios performáticos, las performances casi cotidianas de sujetos copleiros de la región andina. Descubrir cómo surgió este canto y de qué forma es practicado actualmente son los dos interrogantes que movieron todo este trabajo. Pero, al buscar responderlos, nos encontramos en el camino con una estructura de pensamiento andino, mantenida y fomentada a lo largo de muchos años por la elite blanca-mestiza (Walsh, 2006) que imprime su ideología a las clases subalternas constituidas, mayoritariamente, por mestizos de pueblos originarios como los diaguita-calchaquíes, los collas, entre otros. El folclore surge entonces como un baluarte inamovible que, desde la ciudad de Salta (con su “salteñidad” o sea, con su identidad reforzada de lo que se es como parte perteneciente a una geocultura con marcas de un fuerte etnocentrismo europeo) “irradia” su accionar hacia otras regiones andinas que constituyen el territorio argentino (Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero, La Rioja) y fuera de él, hacia países limítrofes, principalmente Bolivia.

El COFFAR, según el discurso del señor Ponté (2015) busca crear o instituir la Primera Academia Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial y, para ello, pretende convidar a los pueblos originarios “para participar de la organización”, enfatizando el valor del género femenino dentro de la cultura indígena, colocó en la dirección regional

“a dos mujeres de pueblos originarios [...] Una es de la comunidad COLLA y otra - una Waira, del Consejo de Ancianos -, representante de los pueblos diaguita-calchaquíes. Ellas han entendido que nosotros queremos la integración. Queremos la **integración** y no la **inclusión**. En la inclusión hay una relación de poder y en la integración las personas deciden hacerlo. Este primer encuentro de la hermandad de las culturas porque somos hermanos, porque tenemos la misma historia, la misma geografía. Este encuentro será histórico partiendo del concepto de que existen vestigios culturales igualitarios”. (ENTREVISTA A PONTÉ, 2015).

Es de esperar que alguna cosa cambie dentro de esa férrea sustentación sobre la hegemonía de lo folclórico que asociado a la industria cultural contemporánea muchas veces deja de lado a sujetos copleiros – principalmente a las mujeres - que desarrollan una performance cotidiana tan importante que debería ser conocida, respetada y valorizada por toda la sociedad andina, sin tener que estar

sometida dentro de alguna categoría que la destituya de ser representante de un repertorio y la cristalice como un mero archivo a ser guardado en un anaquel de alguna biblioteca . Uno más de todos los que el folclore ha conseguido asegurar y delimitar. Tomando las palabras del señor Ponté (2015) lo que se debe hacer es **integrar** el canto coplero a la sociedad salteña, norteña y andina.

No es cuestión de que se incentive a un pensamiento tipo esquizofrénico, como lo explica Kush (1976, pp. 29-30) pretendiendo hacer del canto coplero un recorrido inverso que nos lleve hasta el tiempo en que los originarios andinos vivían antes del dominio del europeo, porque eso sería reconocer nuestro proverbial complejo de inferioridad y el resentimiento de saber que somos sudamericanos. Un complejo que parece cohabitar en el subconsciente de la comunidad de sujetos copleros de la región pesquisada, siempre mostrándose – o aceptando incondicionalmente – como parte de la legión de subalternos mestizos que fingen ser originarios obligados a no reconocerse como parte integrante de toda una sociedad.

Lo más importante de este capítulo es destacar que aún hay mucho por ser estudiado a respecto de la copla, a partir de un corte diacrónico tomando como punto de partida, a sujetos copleros – bagualeros – con más de 60 años como lo son Báez, Vázquez, Eulogia Tapia, Micaela Garcia; a poetas salteños y del norte andino argentino, sudoeste boliviano, norte de Chile y sur del Perú, a fin de encontrar semejanzas, diferencias y formas de performatizar y reperformatizar sucesivamente el canto coplero, sea éste formado por versos de seis, ocho o nueve sílabas.

También se debe considerar que muchas bagualas y principalmente las vidalas, pueden ser “adoptadas” por un individuo o grupo social en un sentido de querer pertenecer – y no de serlo realmente – a la clase representada por sujetos copleros. Además, en estos tiempos de modernidad decolonial, algunas comunidades “indígenas” contemporáneas, como lo sustentan Wilde y Schamber (2006, p. 28), “comparten en gran medida la cultura de sus conquistadores históricos aunque mantienen en determinadas zonas [...] la esencia de su singularidad y su diferencia”. Dejando de lado lo “indígena” es posible apropiarse de lo sustentado por estos teóricos, para decir que el “compartir” la cultura forma parte de un proceso de hibridación e interculturalidad, motores de este nuevo tiempo.

CONSIDERACIONES FINALES

Los estudios sobre la performance del canto coplero en la región andina deben partir de una posición decolonial para dejar de conceptualarlos como algo simplemente folclórico o ancestral, porque mientras se continúe dando primacía a la hegemonía del pensamiento colonial moderno, difícilmente se consiga entender al canto coplero como una performance de valor cultural y artístico, más allá de las fronteras del folclore. La opresión de la hegemonía colonialista moderna, - principalmente la que se ejerce desde fuera del continente latinoamericano - permite que pesquisidores foráneos se alejen de los estudios sobre la performance para circunscribir al canto coplero dentro de la epistemología de la etnomusicología y del folclore, como es el caso de Cámara de Landa (2006), Plisson (1987), etc.

El pensamiento decolonial podría ser uno de los caminos epistemológicos que, asociado a los estudios de la performance propuesto por Taylor (2013), construyan una nueva mirada sobre prácticas culturales andinas, sin aprisionarlas en categorías que cristalizan, como lo folclórico, lo tradicional, lo nacional, lo regional, o lo ancestral. Para Mignolo (2007, p. 27) el pensamiento decolonial, cuya matriz teórica se encuentra en el pensamiento de Aníbal Quijano, pero que en la práctica ya se originó desde la conquista de América, es la contrapartida de la modernidad/colonialidad, producto de la emergencia del pensamiento indígena americano y del pensamiento afro-caribeño.

El canto coplero continuará a existir, mantenido en y por la oralidad en una práctica que se incorporará de generación a generación, performatizando y reformatizando coplas mayoritariamente anónimas, modernizándolas, incorporando elementos globales, pero manteniendo su raíz original: el canto andino, reminiscencia del canto indígena prehispánico. Sin embargo, en estos tiempos modernos, es importante reconocer que esa práctica del canto coplero andino ha ultrapasado fronteras geográficas y culturales en un proceso que Walsh⁶⁵ (2007, p.47) llama de "interculturalidad", vocablo significativo en Latinoamérica pues está ligado a geopolíticas de lugar y espacio desde la histórica y actual resistencia de los

⁶⁵ Artículo publicado en el libro de Castro-Gómez y Grosfoguel, con el título de *Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial* (CASTRO-GOMEZ; GROSFUGUEL, 2007).

pueblos originarios y de los negros hasta sus modernas construcciones teóricas de un proyecto sociocultural orientado a la descolonización y a la transformación.

A través de los estudios de performance es posible entender al canto coplero como un ejemplo vivo de interculturalidad, que transita entre fronteras, gracias a la oralidad de los sujetos copleros. El principal beneficio de estudiarlo desde la episteme de los estudios performáticos y del paradigma de la decolonialidad es que posibilita la apertura del pensamiento dentro del espacio académico global, porque, a pesar de la fuerza hegemónica que tiene la escritura y el incentivo al empleo de la “razón” – considerada como un proceso cognitivo superior -, el mundo “allá afuera” continua dominado por la oralidad practicada cotidianamente por cualquier individuo de diferentes clases sociales, empleando formas dialectales, metáforas cotidianas, modismos, regionalismos, jergas, lenguaje mimogesticular, y otros tipos de lenguajes como el musical.

Como músico “viejo” doy valor a las performances artísticas y, de ellas, la musical, porque en mi carrera como instrumentista he performatizado las composiciones musicales de otros, dándoles vida, cuerpo y forma a través de la ejecución de mis instrumentos de viento. Y esas performances no tuvieron una vida efímera porque, como lo explica Goulart (2016), he conseguido reformatizarlas continuamente, dándoles nueva vida, nueva expresión para cada audiencia que me asistió. Porque eso es la música que - así como las otras artes - es posible de ser performatizada viniendo a aportar conocimiento para otras disciplinas. Es de este modo que interpreto mi nueva visión sobre el canto coplero, separada de conceptos que por mucho tiempo también me dominaban como etnocentrismo, indígena, popular, tradicional y folclórico. Para eso me sirvieron los estudios superiores realizados en la UNILA, porque nunca es tarde, en cuanto se vive, para reconocer equívocos epistemológicos aprendidos hace más de medio siglo y tratar de ayudar a otros a encontrar el camino que nos lleve, finalmente, a una decolonialidad del saber y del pensar aferrado aun a una ideología eurocéntrica o anglosajona.

Es preciso que en la región del noroeste argentino – principalmente Salta - y sur boliviano se comience a enseñar músicas no europeas dentro del currículo escolar, sin catalogarlas como “música folclórica”, dando énfasis al canto coplero usando solamente la performance oral y no incentivando a los alumnos a recopilar coplas, registrarlas para luego declamarlas o entonarlas porque eso no es performance; es, simplemente, mantener la memoria archivista. A modo de ejemplo,

el Currículo escolar de la provincia de Salta para la enseñanza primaria sugiere que “la educación musical sea el espacio motivador en donde las experiencias artísticas se hagan realidad” y que “una de las funciones de la escuela es la transmisión de la herencia social de los pueblos, y precisamente las vivencias autóctonas son las que imprimen una fuerza motivadora, creadora en el proceso de enseñanza y aprendizaje” (DISEÑO CURRICULAR PARA EDUCACIÓN PRIMARIA, PROVINCIA DE SALTA, 2014, p. 422).

En las entrelineas de ese discurso colonialista moderno se vislumbra el énfasis que se le da al concepto de folclore en la provincia de Salta y es posible afirmar que también en el resto de la región andina, incluyendo las provincias del noroeste argentino, Chile y Bolivia. La explicación sobre la importancia del folclore, que a continuación se presenta, está en las Bases Curriculares supracitadas y es atribuida a Sthalschmidt (2006):

“El folclore forma parte de la historia y degradar o distorsionar cualquiera de ellas o ambas es negar y hace desaparecer de la mente de los pueblos sus verdaderos orígenes, consecuencia, y por ende aceptar formas de costumbres que no solo son nefastas sino que colaboran para una involución cultural de los pueblos”. (STAHLSCHMIDT, R. 2006).

El canto coplero no está detallado como parte de ese folclore salteño, lo que lleva a preguntarnos si su ausencia es una forma de destituirle el lugar que merece como práctica incorporada fruto de una hibridación pero con una fuerte marca de los originarios del lugar, conocidos como diaguita-calchaquies. El vocablo “baguala” es encontrado en este Currículo (2014, p. 455), en el NAP⁶⁶ para el Quinto Año, del área de **Lengua** – y no de Música -, Eje: **Elementos y Práctica del Lenguaje**, donde se sugiere al docente enseñar sobre melodías “propias de la región” en modo mayor, menor y pentatónico, practicando la audición reflexiva (a fin de discriminar la altura melódica); el ritmo, la métrica (pulsación regular, irregular); diferenciando compases binarios y ternarios (explicados en el capítulo II de este trabajo).

Todo parece “maravilloso” en estas orientaciones curriculares a no ser que, más adelante, aparece nuevamente el pensamiento colonial moderno y su hegemonía a favor de lo folclórico. En el Currículo (2014, p. 456), mismo Eje, mismo

⁶⁶ Sigla que significa Núcleos de Aprendizajes Prioritarios.

año de estudio está escrito que el docente debe enseñar: “ritmos característicos del folklore argentino: cueca, zamba, y gato, Ritmos propios de la región (copla, baguala, vidala) carnavalito, chaya...”. O sea, el canto coplero no está siquiera considerado como folclórico, apenas como algo propio de una región. Lo absurdo llega a ser ridículo cuando se sugiere “elegir una pieza instrumental que no sea conocida por los niños (Mozart, Liszt, Chopin, pieza vocal del sur de la India, las propias del Reiki, etcétera); hacer la audición de la misma, en cada clase por un periodo prolongado, a modo de trabajo de relajación”, además de afirmar contundentemente que a través del folklore, “se puede reflexionar sobre la propia idiosincrasia local. De esta manera, su enseñanza enriquece culturalmente a los niños por la importancia que aporta el conocer, preservar y difundir el patrimonio ancestral...” (DISEÑO CURRICULAR PARA EDUCACIÓN PRIMARIA, PROVINCIA DE SALTA, 2014, p. 455).

Este Diseño Curricular contemporáneo – uno de los tantos que posee Argentina - nada más hace que reforzar lo sustentado por Carolina Delgado (2007, p. 213) al decir que el reto al diseñar un método de enseñanza es, casualmente, no incorporar músicas foráneas y si regionales o, como ella define, no-europeas. Por su lado, Polo y Pozzo (2011, p. 192-194) sustentan que la música tradicional “es un referente de identidad para los argentino y forma parte de las prácticas artísticas valorizadas como patrimonio cultural de la Nación”. Luego, ¿el canto coplero – *baguala, vidala, tonada* – no forma parte siquiera de esa “música tradicional” andina? La respuesta es obvia, la Nación, con su pensamiento colocado en lo europeo y en la defensa de lo que considera tener valor folclórico, ha dejado de lado a esta práctica incorporada. Aun así, el canto coplero continua a manifestarse en la región andina, sea en coplas *hexa, octo* o *nonasilábicas*, con ritmos alegres, lentos, sea en compás de 2/4, 3/4 o 6/8; porque lo que interesa al sujeto cantor no es la teoría de la música - pretendidamente como un saber “culto” propuesto por el Ministerio de Educación de Salta – y si su performance representada por un momento efímero de la manifestación de su voz, de su discurso y de su expresividad.

Vale la pena resaltar lo que García Canclini (2001, p. 38) sustentaba hace más de una década atrás: los objetos “culturales” considerados como folclóricos son inseridos y preservados como si ellos mismos estuviesen impregnados de una “esencia” del ser nacional. Luego, para comprender y valorizar el canto coplero en la

actualidad, a partir de un enfoque de los estudios de la performance y el postulado sobre la decolonialidad propuesto por Mignolo (2007), procuraremos verlo como una práctica incorporada que forma parte del repertorio cultural de un grupo social andino, aún en proceso de afianzamiento en el marco de las relaciones de poder que continúan por el lado hegemónico, a reivindicar las técnicas, la razón y lo folclórico y, por otro lado, las resistencias de la clase subalterna, considerada por Martín-Barbero (2015, p. 82) como representativa de lo popular-masivo, aproximándose de lo que Walter Benjamin (1982) piensa sobre las masas, no como algo nefasto surgido del rencor social y si como el signo de una transformación social que encontró finalmente su sentido en esta vida. El origen de las coplas aún continúa en discusión. Para algunos, el canto coplero, en una forma inicial, ya existía antes de la llegada de los españoles, como lo sustenta Nardi (1979, p. 29), cuando justifica que los diaguitas poseían dos tipos de canciones: una, la *baguala* y otra, el *jói-jói*. Para otros:

“la observación de los ejemplares de copas y bagualas inducen a suponer un origen mixto de sus componentes: sistemas de frecuencias y timbre americano prehispánico, sistema literario español, sistema rítmico procedente de ambos continentes” (CÁMARA DE LANDA, 2006, p. 250).

Por lo tanto, será importante no preocuparse con los orígenes – posibles o inciertos – del canto coplero sino de la forma como es performatizado actualmente, valorizando mucho más la capacidad creadora de los performers y el empleo de técnicas vocales y de un discurso capaz de, en simples versos de métricas diferentes, permitir una fácil comprensión del oyente o de la audiencia, posibilitando un juego donde todos participan. Lejos de preocuparnos con el origen de la copla y su proceso de hibridación o mestizaje, lo que importa es ver de qué forma ella es performatizada, dentro y fuera el espacio geográfico andino y por qué ella es llevada hacia otros lugares del mundo: como performance en sí o como un espectáculo folclórico que llama la atención de un público global.

Encorajo a todo aquel que desee ampliar esta pesquisa sobre el campo coplero, dentro y fuera del ambiente académico, pues esta práctica incorporada, objeto de estudio puede y debe ser ampliada mediante una pesquisa de campo más

extensa dentro de una geocultura andina contemporánea, siempre dentro del parámetro de una posición crítica, objetiva y distante. Después de haber investigado sobre el canto coplero, empleado en géneros muy similares como la baguala y la vidala, al retornar a *Foz do Iguaçu*, debí realizar mi residencia de docencia de Maestría, la cual concreticé en el 2015, en dos colegios estatales secundarios de esta ciudad: el colegio *Almirante Tamandaré* y el colegio *Ayrton Senna da Silva*. Esta residencia realizada durante las aulas de lengua española me permitieron comprobar lo que varios teóricos explican sobre la performance: ella es un **evento** practicado en y por la oralidad; un espacio encargado de dramatizar las relaciones sociales inestables y mutantes (Vich, Zavala, 2004); una **forma poética** constituida por la voz y los gestos; un **saber-ser** que concuerda con una presencia y una conducta (Zumthor, 2000); una **forma de ritual** (Wilde; Schamber, 2006; Schechner, 2012); una **manera de investigar** y cuestionar sobre los procesos socioculturales de un determinado grupo a partir de aspectos subjetivos (Bianciotti; Ortecho, 2013), un **acto de transferencia vital** (Taylor, 2013) y una **experiencia humana** dentro de un determinado contexto – espacio físico, palco, geográfico, etc. – relacionada a la expresión poética (Teixeira *apud* Langdon, 1995).

Todas estas definiciones fueron puestas en juego durante mi práctica docente frente a grupos de alumnos de diferentes años y con un pensamiento mayoritariamente etnocéntrico, racional y prejuicioso. Sin embargo, con el pasar de los días, los grupos comenzaron a interesarse por esta novedosa y “asustadora” práctica andina del canto coplero y, poco a poco, mostraron que eran capaces de performatizarlo de una manera eximia, como si ellos – los que aceptaron el desafío de convertirse por un instante en sujetos copleros – fuesen parte activa del grupo de cantores copleros de la región andina.

Algunos, a pedido mío, fueron capaces de performatizar la copla de manera diferente, mediante el empleo del ritmo funk, lo que comprueba una de las hipótesis sobre la performance: ella es un acto de transferencia que depende del espacio para funcionar, porque ese espacio será el escenario donde se manifieste la intención del sujeto-performer. La intención de quien cantó coplas en ritmo funk dentro del espacio físico de una sala de aula, empleando la performance creada *ipso-facto*, nada más es que una manera de mostrar la resistencia a la hegemonía del saber “culto”, pues el ritmo funk representa lo popular-masivo contemporáneo.

Este trabajo presenta no solo un análisis de las diversas teorías que le sirvieron de apoyo, como también la experiencia encontrada en campo y las que surgieron de la práctica docente durante la residencia de Maestría, durante el 2015. Reconozco, por lo tanto, la importancia de los estudios de la performance que, aplicados analíticamente al canto coplero de la región andina, permitieron desvendar algunos aspectos que lo catalogan como una práctica provenientes de los pueblos originarios y, por lo tanto, aunque la hegemonía a favor del folclore lo haya incorporado a su lista de objetos culturales, continua siendo visto como algo secundario, pasible solo de ser estudiado como uno de los tantos aspectos culturales de la región andina, dentro del currículo escolar de una provincia argentina, a modo de ejemplo.

Ya en territorio boliviano, la educación musical sirve para desarrollar habilidades y destrezas creativas valorando las culturas musicales de los pueblos originarios, pues ella es un elemento vital en celebraciones, festividades, ritos, etc., según lo expuesto en el Currículo Base del Sistema Educativo Plurinacional, elaborado por el Ministerio de Educación del Estado Plurinacional de Bolivia⁶⁷ (2012). De esta manera, se percibe que en ningún currículo aparece la enseñanza del canto coplero – *baguala*, *vidala*, *tonada* o, simplemente, *copla* – como parte de una práctica incorporada que puede y debe ser performatizada, ajena a la hegemonía de lo folclórico o lo tradicional. Porque las prácticas culturales, desde el enfoque de la performance, deben ser consideradas por su emergencia en el reconocimiento de valores, símbolos y repertorio que no forma parte de una tradición nacional ni regional.

Para Taylor (2013, p. 46), la performance es algo vital para definir los estudios latinoamericanos que investigan la oralidad ya que siempre tuvo un papel central en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades en cualquier tipo de sociedad. Apoyado en este paradigma, es posible sustentar que las performances forman parte de la vida de los seres humanos, desde siempre, porque ellas son mantenidas en la memoria individual y cuando varios individuos se juntan empleando recuerdos mancomunados, pasaran estas performances a formar parte de la memoria colectiva de un determinado grupo. Como sustenta Schechner (2012, p. 11), “el currículo de los estudios de la performance cubre una gama completa de

⁶⁷ Disponible en: <http://www.minedu.gob.bo/files/Doss2_6_Curriculo_Base_SEP.pdf>.

performances, de teatro y danza, al ritual y entretenimiento popular”. Luego, las performances del canto coplero entrarían dentro de esa clasificación propuesta por este teórico al ser entendidas como parte del entretenimiento popular que, apropiado por una clase subalterna principalmente por individuos del género femenino que precisarían un estudio más profundo sobre coplas y su relación con este género humano.

El folclore es un concepto polisémico y, cuando es empleado a favor de lo hegemónico – sinónimo del poder de turno – no es productivo ni eficiente, porque al separar y clasificar, impide que haya una transformación y que muchas performances desaparezcan al no ser consideradas como una práctica incorporada y si apenas, como algo efímero. Para Carlos Brandão (1984, p. 9), para muchos, la palabra folclore representa todo lo que el hombre popular hace y reproduce como tradición. Desde este punto de vista, no sería malo hablar de folclore. Pero este vocablo encierra una pequeña parcela de las tradiciones populares (aquella que es determinada y escogida por la elite y no por el pueblo). Para algunos, folclore representa a la cultura, pero para otros, este vocablo no existe o representa una utopía, pero lo que sí es verdadero y real es la cultura popular. Parece que, conforme explica Brandão (1984), folclore y cultura son conceptos sinónimos. Pero para los estudiosos de la performance no es así: el folclore representa una memoria archivista y la performance muestra prácticas culturales que muchas veces son dejadas de lado por su carácter efímero.

Pero las performances, a pesar de ser efímeras, se renuevan, se mezclan, se reformatizan a cada vez que un sujeto las practica. Si, para el COFFAR es importante el folclore porque permite rescatar un bien cultural que se está perdiendo, para muchos teóricos que emplean los estudios performáticos para entender las diversas prácticas culturales que acontecen en el mundo y, en nuestro caso, en Latinoamérica andina, el folclore es algo que “cristaliza”.

REFERENCIAS

Libros (completos)

ACEVEDO, Edberto Oscar. **La Intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de la Plata**. Mendoza : Universidad Nacional de Cuyo, 1965.

ADORNO, Theodor W. 1903 – 1969. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas** / Theodor W. Adorno; tradução Fernando R. de Moraes Barros. - São Paulo : Editora UNESP, 2011.

ASTRADA, Luisa Miller. **Salta Hispánica. Estudio Socio-económico (Desde el siglo XVI hasta la primera década el siglo XIX)**. Buenos Aires : Fundación Centro de Estudios Políticos y Administrativos. Edición Ciudad Argentina, 1997.

AYALA, F. Guaman Poma. **Nueva Coronica y Buen Gobierno**. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 2016.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin; tradução feita a partir do francês por Maria Ensantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2ª ed. — São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BAZÁN, Osvaldo Raúl. **Historia del Noroeste Argentino**. – Buenos Aires : PlusUltra, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura** / Walter Benjamin; trad. Sergio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin - 7. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Iluminaciones II: poesía y capitalismo**. Madrid: Taurus, 1982.

BERTONI, Lilia Ana; ROMERO, Luis Alberto. **Cuando fuimos Virreinato 3** / Lilia Ana Bertoni; Luis Alberto Romero. Relato: Graciela Montes. – 2ª impr. – Buenos Aires: ODO SRL, 1995.

BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. MADRID: Iberoamericana, 2004.

BOSSI, Alfredo, 1936. **Dialética da colonização** /Alfredo Bossi. - São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore?** / Carlos Rodrigues Brandão. 4. ed. – São Paulo : Editora Brasiliense, 1984.

BRAUDEL, F. **Gramática das civilizações**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRIZUELA DEL MORAL, Félix. A. **Historia de la organización territorial de Catamarca** (SIGLOS XVI, XVII, XVIII, XIX y XX). Ed. Universidad Nacional de Catamarca. 1988.

CARRIZO, Juan Alfonso. **Selección del Cancionero Popular de Salta** / Juan Alfonso Carrizo; selección, introducción y notas de Bruno C. Jacovella. – Buenos Aires : Ediciones Relme, 1987.

CASTRO–GÓMEZ, S. GROSFOGUEL, R. (comp.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CENSABELLA, Marisa. **Las lenguas indígenas de la Argentina: una mirada actual** – 1ª ed. 4ª reimp. – Buenos Aires: Eudeba, 2007.

CERTEAU, Michel de, 1925-1986. **A Cultura no plural** / Michel de Certeau ; tradução Enid Abreu Dobránszky – Campinas, SP : Papyrus, 1995.

_____. **A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer** / Michel de Certeau; 13. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2007.

CHATTERJEE, Partha. **La Nación en Tiempo heterogéneo**. Lima: ZEP, 2007.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la Cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna** / James Clifford; trad. Carlos Reynoso, 1ª reimpr. Barcelona (España): Gedisa Editorial, 2001.

Conceitos de Literatura e Cultura / Eurídice Figueiredo, organizadora. 2. Ed. Niterói : EdUFF; Juiz de Fora : EdUFJF, 2010.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el Aire: ensayo sobre la Heterogeneidad sociocultural en las Literaturas andinas**. Prólogo de Mabel Moraña, 2ª Edición. Lima, Perú: CELACP, Latinoamericana Editora, 2003.

CUCHÊ, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais** / Denys Cuchê; tradução de Viviane Ribeiro. – Bauru: EDUSC, 1999.

Quando fuimos Virreinato 3 – Lilia Ana Bertoni; Luis Alberto Romero – Relato: Graciela Montes. – 2ª impr. – Buenos Aires : ODO SRL, 1995.

DELGADO, Carolina S. **El bambuco y los Saberes Mestizos: Academia y Colonialidad del Poder en los estudios Musicales Latinoamericanos**. In: El giro de colonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. 21ª ed. Bogotá.

DERRIDÀ, Jacques. **De la Gramatología** / Jacques Derridà; Trad. de O. del Barco y C. Ceretti. 5ª Ed. –México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

Desarrollo e Interculturalidad, Imaginario y Diferencia: la Nación en el Mundo Andino. NETO, Hamilton M. (coord. Ed.). Revisión Anne M. Davée y Luiz C. Palhares. Rio de Janeiro, RJ: Academia de la Latinidad. Educam, 2006.

DEYERMOND, Alan. D. **Historia de la Literatura Española: La Edad Media**, Volumen 1 / Alan D. Deyermond; Traducción Luis Alonso López. – Barcelona, España : Ariel, 1971.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, 160 p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. – 9.ª ed. – São Paulo, Martins Fontes, 2007.

_____. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad** (4ª ed.). Buenos Aires: Paidós, 2001.

GRUZINSKI, Serge. **El Pensamiento Mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento** / Serge Gruzinski. Traducción de Enrique Folch González, 1ª edición. Barcelona, España: Litografía Roses S.A., 2007.

HALBWACHS, Maurice (1950). **La Memoire Collective** / Maurice Halbwachs. Lorraine Audyet Jean-Marie Tremblay (orgs.). Québec, Canadá: Bibliothèque Paul-Emile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2001.

HALPERIN DONGHI, Tulio. **Historia argentina 7 : la democracia de masas**. – 2ª ed. 1ª reimp. – Buenos Aires : Paidós, 2010, 176 p.

HARGREAVES, David J. **Música y desarrollo psicológico**. Traducción de Ana Lucia Frega, Dina Graetzer y Orlando Musumeci. 1ª edición, 4ª reimpresión. Buenos Aires, Argentina : Kalifón S.A., 2012.

HOPENHAYN, Martin. **Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina**. Santiago de Chile : FCE, 1994.

KUSH, Rodolfo. **Geocultura del hombre americano** / Rodolfo Kush. Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro, 1976.

LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica** / Eva Maria Lakatos, Marina de Andrade Marconi. – 3. ed. – São Paulo : Atlas, 2000.

LEVENE, Gustavo Gabriel. **Nueva Historia Argentina: panorama costumbrista y social desde la conquista hasta nuestros días**. Tomo I, 9ª ed. - Buenos Aires: Editorial Epuyen S.R.L., 1987.

LE GOFF, Jacques, 1924 – **Historia e memoria** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão [et al.]. – 7ª ed. Revista – Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2013.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en América Latina** (1492-1988). La Habana: Casa de las Américas, 1990.

LUDMER, Josefina. **O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria** / Josefina Ludmer; trad. Antônio Carlos Santos. – Chapecó; Angus, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia** / Jesús Martin-Barbero; Prefacio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. 2a ed.; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MORSE, Richard Mc. Gree, 1922 – **O espelho de Próspero : cultura e ideias nas Américas** / Richard M. Morse ; tradução Paulo Neves. – São Paulo ; Companhia das Letras, 1988.

ROJAS, Rafael. **Las Repúblicas de Aire: Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica**. México, Taurus, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall. Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. **Simbolismo, Ritual y Performance** / compilado por Guillermo Wilde y Pablo Schamber. 19. Ed.- Buenos Aires : SB, 2006.

RADFORD, Daniel. **Edouard Glissant: poètesd'aujourd' hui**. Daniel Radford. Paris, France : Editions Seghers, 1982.

RAMA, Ángel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. 3ª. Ed. – Colombia : Siglo veintiuno Editores, 1987.

RUIZ, Joao Álvaro, 1928. **Metodologia científica : guia para eficiência nos estudos**. – 4. ed. – São Paulo : Atlas, 1996.

O que é memória social? / Jô Gondar e Vera Dodebei (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2005.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

Performance e Antropologia de Richard Schechner / Richard Schechner ; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior... et al.]. – Rio de Janeiro : Mauad X, 2012.

TAYLOR, Diana, 1950 - **O arquivo e o repertório : performance e memória cultural nas Américas** / Diana Taylor ; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

VICH, Víctor. **Oralidad y Poder: herramientas metodológicas** / Víctor Vich y Virginia Zabala. - Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala, 2009.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura** / Roy Wagner; Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. Editora CosacNaify, 2010.

WILLIAMS, Alberto. **Teoría de la Música**. Buenos Aires : La Quena, casa de Música S.R.L., 1981.

WILLIAMS, Raymond, 1921-1988. **Culturas e materialismo** / Raymond Williams; tradução André Glaser. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. 1921- **Cultura e sociedade: 1780-1950**; tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo, Editora Nacional, 1969, 356 p.

WISNIK, José Miguel. 1948 - **O som e o sentido** / José Miguel Wisnik – São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura** / Paulo Zumthor. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. – 2. ed. rev. ampl. – São Paulo : COSACNAIFY, 2007.

_____. **Performance, Recepção, Leitura** / Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 2000.

Capítulos de libros

ASSADOURIAN, Carlos S. De la Conquista a la Independencia. In: **Historia Argentina 1**. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (Argentina). 2ª edición. Buenos Aires: Paidós, 1998.

BAKHTIN, Mikhail M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 2003. págs. 278-306.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. **De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino**. In: REFERENCIA - Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

CASTILLO, W. Javier Matienzo. La Encomienda y las reducciones jesuíticas en la América Meridional. In: **Temas Americanistas**, Nº 21, jul-dic. 2008, p. 67.

DOMENECH, L.; ROMEO, A. Jorge Manrique y las Coplas. In: **Biblioteca Cervantes Virtual**, 2012. pp. 1-3.

FREIRE, José Ribamar Bessa (2008). Patrimônio, língua e narrativa oral, In: DODEBEI, Vera ABREU, Regina (org.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contracapa Livraria Ltda.

GONZÁLEZ, A. Rex; PÉREZ, Julio A. Argentina Indígena, Vísperas de la Conquista. In: **Historia Argentina 1** - Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (Argentina). 2ª. Edición.- Buenos Aires: Paidós, 1998.

LANDER, Edgardo (org.) (2005). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas / Eduardo Lander (Organizador). In: **Colección Sur Sur**, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: diferencia y nación de otro modo. *In: Livro da Academia da Latinidade*, p. 27-43, 3ª Revisão. Produção: Textos & Formas Ltda. Argentina: CEAPEDI, 2006.

MIGNOLO, Walter D. El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un manifiesto / Walter D. Mignolo. *In: El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

Artículos de Revistas

BIANCIOTTI, María C.; ORTECHO, Mariana. La noción del performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico contemporáneo. *In: Tabula Rasa*, núm. 19, p. 119-137. 2013 - Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.

BOGGS, Bruce A. Tomas de Iriarte Popularista: Su Obra a través de la Música Popular / Bruce A. Boggs. *In: Dieciocho: Hispanicenlightenment*, Vol. 36, Nº 1, págs. 19-36, 2013.

CUETOS, María Luisa Laviana. La población en la América colonial. *In: ArteHistoria*. España, 1997, p. 2.

DALFOVO, Michael S.; LANA, Rogério A.; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. *In: Revista Interdisciplinar Científica Aplicada*, Blumenau, v.2, n.4, p. 01- 13, Sem II.

GENTILE, Margarita E. Nombres de Lugares y Personas con F en la Provincia de los Diaguitas (Gobernación de Tucumán, siglos XVI-XVIII). CONICET – Museo de la Plata. *In: Bibliographica Americana*, Argentina, Número 9, p. 86-109, diciembre de 2013.

MAFFESOLI, Michel. El reencantamiento del mundo. *In: Sociológica*, vol. 17.num. 48, enero-abril.2002, p. 213-241. - Departamento de Sociología, Distrito Federal, México.

MILLIARD, Sarah. Geografía del folclore del Noroeste Argentino: una música entre el hombre y la tierra. El caso de la Quebrada de Humahuaca. *In: Revista Española de Antropología Americana*, vol. 42, Nº 1, 2012, pp. 225-242.

MONMANY, Mercé Vilar i. Acerca de la educación musical. *In: Revista Electrónica de LEENE* (Lista Europea de Música en la Educación), Nº 13, mayo 2004. Universidad Autónoma de Barcelona.

MOYANO, Beatriz E.; GRAGEA, Ángel M. C. Los discursos del encuentro y del desencuentro surgidos desde el primer contacto entre Europa y América. *In: Anduli*. Revista Andaluza de Ciencias Sociales Número 3, 2003, p. 67-82, España.

MUJICA, Alfonso S. Cultura y Civilización: Aportaciones al Enfoque Geocultural en las relaciones Internacionales. *In: Reflexiones Finiseculares*, 1999, p. 131-159, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

NARDI, Ricardo L. J. El Kakán, lengua de los Diaguitas. *In: SAPIENS Nº 3* – Museo Arqueológico "DR. OSVALDO F. A. MENGHIN", Chivilcoy, Buenos Aires, 1979, p. 1-34.

PAJUELO, R. Teves. El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder. *In: En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.* Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.

POLO, María del P.; POZZO, María I. La Música Popular Tradicional en el Currículum Escolar: ¿Un aporte a la formación del “ser nacional” o a la educación para la democracia? *In: Contextos Educativos*, n.14, 2011, p. 191-202. Universidade de La Rioja, España.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder. Eurocentrismo em América-Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*, Edgardo Lander (org.). Colección Sur-Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005, p. 227-278.

ROMERALO, Antonio S. Seguidillas en la Tradición Oral del Siglo XVIII: El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760. *In: Anuario de Letras. Lingüística y filología*, v. 24, 1986, p. 237-260. Universidad Nacional Autónoma de México.

TEIS, Denize T.; TEIS, Mirtes A. (2007). A relação entre ideologia e sistema etnocêntrico. *In: Revista de Recensões de Comunicação e Cultura*. São Paulo, Brasil.

TORERO, Alfredo. La familia lingüística quechua. *In: POTTIER, Bernard (ed.): América Latina en sus lenguas indígenas.* p. 61–92, 1983. Caracas: UNESCO/Monte Ávila,

VEIGA, Manuel. Sustentabilidade e música: uma visão enviesada. *In: Música e Cultura: Revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 19-33, São Paulo, Brasil, 2013.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Pós-modernismo e a arte de definir a contemporaneidade. *In: ArtCultura*, v. 10, n. 16, p. 215-225, jan.-jun. Uberlândia.

Artículos de Internet

AGUIAR, Euzelene Rodrigues. El consumo de alcohol en las comunidades indígenas de Brasil. Editores: Cairo Carou, Heriberto; Cabezas González, Almudena; Mallo Gutiérrez, Tomas; Campo García, Esther del; Carpio Martín, José. *In: XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Nov 2012, Madrid, Spain. Trama editorial;

CEEIB, pp.584-593. Disponible en:<<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00874632/document>>. Acceso en: 10 feb. 2016.

ANDERSON, Benedict (1996). La comunidad imaginada. *In: Debate Feminista*. Vol. 13, pp. 100-103. Published by: Metis Productos Culturales S.A. de C.V. Article Stable. Disponible en:<<http://www.jstor.org/stable/42624324>>. Acceso en: 26 dic. 2014.

ARAMAYO, Karina V. G. El Canto Andino con Caja: Características, Semejanzas y Diferencias con el Canto Lírico. *In: 4'33"*: Revista online de Investigación Musical - IUNA. Editor: DAMus. ISSN 1852 – 429X - Año IV nº 2 - Agosto 2012. Disponible en:<<http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas14/433pdf/Revista070k.pdf>>. Acceso en: 06 ene. 2015.

BÉHAGUE, Gerald. **La Música en América Latina: una introducción**. Disponible en:<<https://pt.scribd.com/doc/125772159/Behague-Gerard-Intro-Musica-en-America-latina>>. Acceso en: 02 mar. 2015.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Informe general de la Consulta sobre Alcoholismo y Pueblos Indígenas. Disponible en:<http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/consulta_sobre_alcoholismo_pueblos_indigenas.pdf>. Acceso en: 22 feb. 2016.

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE SALTA. Ministerio de Educación. **Diseño Curricular para Educación Primaria, 2014**, p.1-478. Disponible en:<<http://www.edusalta.gov.ar/index.php/2014-05-06-13-12-41/normativa-educativa/2014-05-26-21-05-11/dis-curr-educacion-primaria/1793-diseno-curricular-para-educacion-primaria/file>>. Acceso en 10 feb. 2016.

KRAMER, Ana María G. Pueblos Originarios. *In: Conectar Igualdad, 2014*. Disponible en:<<http://pueblosoriginarios.encuentro.gov.ar/files/docs/Omaguaca.pdf>>. Acceso el: 25 may. 2015.

LOPEZ, Justo F. la Lírica Medieval *In: Hispanoteca*, 2016. Disponible en:<<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Edad%20Media/La%20I%C3%ADrica%20medieval.htm>>. Acceso en: 10 feb. 2016.

PLISSON, Michel. Un g nre musical du Nord-Ouest argentin : la baguala. *In: Journal de la Société des Américanistes*. Tome 73, 1987. p. 219-242. Disponible en:<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_00379174_1987_nu_m_73_1_1029>. Acceso el: 11 feb. 2015.

SANTOYO, Álvaro Andrés. Investigación para la definición de un marco conceptual de la política sobre patrimonio cultural inmaterial en Colombia. *In: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina - CRESPIAL*. Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, Colombia, 2006, p. 1-39. Disponible en:<<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/5.%20Del%20folclore%20y%20el%20patrimonio%20cultural.pdf>>. Acceso en: 15 abr. 2016.

Disertación de Maestrías

GOULART, José Ricardo. **A Artista ainda está Presente?: Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović** / José Ricardo Goulart. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Mestrado em Teatro. Florianópolis, 2016.

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTA CON EL SEÑOR FANOR ORTEGA DÁVALOS

Esta entrevista fue realizada en la ciudad de Salta, el 9 de julio del 2015, en el escritorio de contabilidad del señor Dávalos. Inicialmente hay una conversación informal sobre aspectos culturales de la provincia de Salta y luego, le pido que me comente sobre la **copla**. El monólogo del señor Dávalos comienza explicando que:

- *“...la copla viene de los primeros cancioneros que salieron en España. El primero fue el Cancionero de Baena. Estos cancioneros recogían viejos romances. El romancero español es la base fundamental de donde surgió la copla. Isaac J. Hassam, el judío, recopiló casi todos los romanceros españoles. Menéndez y Pelayo comienza a utilizar el romancero como fuente principal para los cancioneros populares en España, aunque el primer cancionero surgió en Italia, con Petrarca que hizo un cancionero toscano”.*

Después de justificar el origen de la copla, el señor Ortega Dávalos da a entender de qué manera una costumbre, o una creencia y hasta una música pueden convertirse en **folklore**:

- *“La berenjena no es española. Ella salió de la India pero la trajeron los árabes a España y en 700 años llegó a ser **folklore** el comer berenjena con queso. Este vegetal aparece en el Cancionero de Baena por primera vez traído por Baltasar del Alcázar:*

Tres cosas me tienen presos
de amores el corazón:
la bella Inés y jamón
y berenjena con queso.

-Ahí vemos la influencia netamente del sejel, uno de los géneros árabes que trajeron a España, sobre todo a Andalucía. Estos géneros son: el sejel, la moaxaja - un cuarteto octosilábico del cual surgirá la copla actual – y la casida que tuvo mayor influencia con los gallegos que crearon de ella las cantigas de amor. El sejel tuvo mayor influencia en la zona castellana. De él surgen los villancicos, canciones groseras de los villanos de España que en el 1200 sufren una modificación y se convierten en temas religiosos, cambiando la letra de estas canciones profanas y dedicadas al nacimiento del niño Jesús. Por eso hasta hoy, existe el concepto de que la copla es la canción de las clases bajas”.

A respecto de los **copleros y copleras**, Ortega Dávalos me explica:

- *“En todos los diccionarios el significado de estas palabras es que el coplero es un poeta ramplón. Y ramplón significa poeta chabacano, mal poeta e inculto. Precisamente así se la ha considerado a la copla en España y también en Sudamérica: el cantar de los villanos o clases bajas. El canto coplero tal vez tiene mayor valor en la región del*

noroeste, pero en Bolivia es usado por las clases pobres, del campesino más humilde, del mestizo y del indio chapaco”.

Interrumpo el monólogo explicando que según Guamán Poma de Ayala, en algunas de sus litografías, presenta a músicos quechuas tocando instrumentos y cantando el **yaraví**. Le pregunto si **ese tipo de música incaica no tiene alguna relación con el canto coplero** de la región andina. Ortega Dávalos me responde, hablando de la **transculturación**:

- *“No. La copla cuando vino de España... ocurrió lo mismo aquí que allá. La lírica árabe subyugó a las clases bajas y éstas se apropiaron de esta cultura. Lo mismo pasó aquí (en la región andina). El mestizo se apropió de esa parte de la cultura española. Por ejemplo: en Tarija existe una tonada para las Pascuas que fue adaptada de la copla pero en ritmo indígena, por lo que no tienen la consonancia de la copla española”.*

Le pregunto si existe **diferencia entre la copla y la baguala**. Ortega Dávalos me responde:

- *“La **copla** es...la estrofa o la letra que se utiliza para cantarla ya sea en forma de **baguala** en la región de Salta y Jujuy; como **vidala** o **vidalita** en Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca y parte de la Rioja, como **tonada** en Tarija; como **ranchera** en México, como **copla llanera** en parte de Venezuela y parte de Colombia, etc. Todos los ritmos son latinoamericanos, siempre usando la copla española que se vino de España por dos corrientes: al Caribe –con el fandango - y al sur – con la jota cordobesa -. Es la letra lo que importa. Un ejemplo de copla apropiada por mestizos puede ser ésta:*

*Maimanta traje fiesta
Maimanta plata
Pa' colmo mi mulita
Camina gata.*

Le pido que me marque la **diferencia entre la baguala y la vidalita**. El señor Dávalos explica:

- *“La **vidalita** normalmente es más alegre pero utiliza –generalmente - versos hexasílabos. Ella es netamente riojana. Ya la vidala es más tristonera. Es el yaraví que se afincó en Santiago del Estero con los quechuas y su estructura es octosilábica. La **baguala** es lo mismo que la vidala. Su **diferencia está en la melodía** y puede ser acompañada por diferentes instrumentos: caja, guitarra, etc. Lo que diferencia una de otra es la melodía. La copla puede ser una misma pero cantada con melodía diferente. Por ejemplo
La vaca es un animal
todo forrado de cuero
que tiene las patas largas
que le llegan hasta el suelo.*

-Tarija es una región donde hay la mayor riqueza melódica para cantar coplas. Aunque sea la misma copla. Para cada festividad hay un tipo de tonada que tiene como base la copla octosilábica aunque hay excepciones.

Pregunto si **es posible encontrar yaravíes de la época incaica cantados en quechua**. Fanor me responde:

- “No. La verdad es que no pude encontrar trazos. Lo máximo que encontré fue un yaraví de amor (el triste) que allá por 1800 llegó incluso hasta la Patagonia (**tránsito cultural**)”.

Sobre **Mariano Melgar**, Fanor me explica:

- “Melgar ha sido uno de los grandes difusores del yaraví. A respecto del yaraví, es interesante el estribillo del mismo. Los ritmos que más perduran son los que tienen temas de amor”.

Sugiero al señor Dávalos que el yaraví es una amalgama del ritmo quechua con la copla española. El entrevistado explica que posiblemente puede ser una amalgama, pero que es casi imposible encontrar yaravíes antiguos cantados en quechua sea porque tienen vergüenza de cantar en esa lengua. A respecto de la **temática picaresca de las coplas**, Fanor me explica que:

- “Esa picardía fue empleada por los pueblos para burlarse de los gobernantes, como ocurrió con el villancico. Es una forma de rebeldía, y la copla surgió como una condición política pero también con la temática de amor y otras veces, como símbolo del patriotismo sudamericano, como es el caso de la siguiente copla:

-
Blanco me parió mi madre
blanco como el algodón
de tanto servir a mi Patria
me he vuelto como el carbón.

El señor Dávalos vuelve a mencionar el tema de la **transculturación de la copla** y pone como ejemplo una copla española cantada a inicio del siglo XIX en la región de La Mancha y muestra cómo se ha transculturado en Sudamérica, tan solo cambiándole la letra y empleando un ritmo indígena, según la región geográfica:

COPLA CANTADA EN LA MANCHA – ESPAÑA	LA MISMA COPLA TRANSCULTURADA EN LA REGION ANDINA DE SUDAMERICA
Amarillo es el oro y blanca es la plata y azules son los ojos que a mí me matan	Amarillo es el oro y blanco es la plata y negros son los ojos que a mí me matan

Para Dávalos, el **mestizaje** es el crisol donde se transcultura la copla española. La copla siempre fue una marca que diferenció las clases sociales de Sudamérica y, consecuentemente, de la región andina, sufriendo la influencia de Bolivia sobre el resto del noroeste argentino. A respecto de la **ideología del folklore y del concepto de “nación”**, el señor Fanor opina que:

- *“No es cuestión de irse “muy allá” y resaltar la cuestión del folklore. Hay pueblos como los de Catamarca que ellos insisten en decir que son descendientes directos de los Incas. Yo soy seguidor del señor José de Guardia de Ponté. Para mí, el folklore nos permite defender y mantener las tradiciones autóctonas y nos libra de la globalización. Aceptar culturas extrañas es permitir que otras culturas nos sometan. El folklore ayuda a que los pueblos mantengan su propia cultura. Es el caso de Salta, mucho más que en otras provincias argentinas”.*

Esta entrevista duró 1 hora y 14' aproximadamente, hasta que acabó la batería de mi filmadora. Así, me despedí del señor Dávalos, agradeciéndole la deferencia de concederme una entrevista aclaradora.

ANEXO B - ENTREVISTA CON EL SEÑOR JOSE DE GUARDIA DE PONTE

La siguiente entrevista fue realizada el día 08 de julio de 2015 a las 08:30 horas (a.m.) en la ciudad de Salta, en la sala del señor José de Guardia de Ponté ubicada en el edificio de la Legislatura provincial. El señor Ponté es Presidente de la Academia de Folklore de Salta y actual Director Nacional del Consejo Federal del Folklore Argentino-COFFAR. Esta entrevista duró 46, 02’.

Inicio la misma pidiéndole a mi entrevistado que se presente. El mismo dice su nombre, su cargo y su función. Comenta que:

- *“Vengo trabajando aproximadamente hace veinte años en la preservación del patrimonio cultural, fundamentalmente de Salta y norte argentino. He realizado primeramente una página web – porque él es informático – que es netamente de Salta. Se llama “Portal Informativo de Salta”⁶⁸ y la hice a través de un Ente gubernamental que es la Cámara de Diputados de Salta. Esta página web fue creciendo porque yo le brindaba servicio gratuito a Instituciones Culturales del medio. Actualmente le hago un servicio web a 17 instituciones culturales (museos, bibliotecas, institutos de investigación y folklóricas). Toda esa investigación se vuelca en el portal de Salta pero, además, se le ha sumado el trabajo de, aproximadamente, 200 investigadores de diferentes áreas. De esa manera nace una Enciclopedia Digital Interactiva que sale todos los años y actualmente ya llevamos la 12ª edición. Todos los años, además, se hace un documental que va adosado a la Enciclopedia y este año (2015) fue de **danzas folclóricas** y otros años hemos realizado sobre folklore, sobre la Batalla de Salta, la Guerra Gaucha...un documental referido a la mujer...”*

Comento que el valor que se le da al folklore como patrimonio inmaterial es visiblemente enfático (en la región del noroeste). El señor Ponté responde:

- *Lo que pasa es que el folklore, **convengamos...** es... su **esencia** (refiriéndose a la región del noroeste argentino) y en Salta... se respira folklore. Por qué? Porque la **cultura** es para el salteño algo primordial. Nosotros podemos ver que en Salta existen muchísimas instituciones culturales de diferentes áreas y que vienen trabajando constantemente tanto en la música, como en el arte, la investigación, la historia. El salteño se siente ya, primogénitamente, como un defensor. No solo por la cuestión de la Guerra Gaucha sino también por la cultura. Entonces él se siente músico, poeta. Lo interesante que esto está dentro de la fisonomía del salteño”.*

El señor Ponté continúa su monólogo explicando que el salteño “considera que existe un término llamado *salteñidad*” y esto no se ve en ningún otra parte del país. El salteño tiene “cultura propia” y a eso se llama salteñidad. Aquí se le da valor al haber nacido en Salta”. Le explico que mi pesquisa de campo que está basada en el

⁶⁸ Este portal puede ser encontrado en la web por el dominio: www.portaldesalta.gov.ar.

canto con caja y dentro de él, la baguala y la vidala. **Le pido que me explique cómo es el Canto con Caja considerado como folklore de Salta y si el mismo se expande hacia Bolivia.** El señor Ponté me explica que:

- *“Salta, de por sí, tiene tres regiones (geográficas). Esas regiones son...desencadenantes...por el ambiente. Yo diría que tiene hasta cuatro: monte achaparrado; selva yunga; valles profundos y Puna. Las tres geografías van a marcar tres culturas diferentes en la propia provincia. Por ejemplo, el hombre del Chaco salteño (selva yunga) es de una característica especial (cultura chaquense). Del Chaco se puede “agarrar” gran parte de Formosa, El Chaco, Paraguay, gran parte de Bolivia...”*

Insinúo que también el sur matogrosense del Brasil, a lo cual él condice conmigo.

Continúa su explicación:

- *“La forma de tocar (los ritmos) en esa región son muy parecidos. Todos los habitantes de esa región chaqueña son parecidos. No hay fronteras (culturales). Por ejemplo, el Encuentro de Violineros que se hace en algunas localidades de Formosa demuestra que todos tienen la misma forma de tocar: el chapaco tarijeño toca el violín de la misma forma que lo toca el chaqueño de Salta. Ya en el valle hay canto derivado de cantos originarios porque el indígena ya tenía el ritmo. Lo único que adosa, cuando llega el español, es la copla. O sea, la letra, picaresca; porque la copla, mal llamada de Arte Menor por la Literatura, es una literatura picaresca referida a cuestiones de la vida, principalmente a cuestiones íntimas, religiosas. El indígena o aborígen, luego sincretizado en gaucho (o criollo) va a tomar esas coplas y va a transmitir su sentir y su pensar por medio de la música que él tenía. Ahora bien, el originario tenía su ritmo, no tenía melodía; la melodía venía de Europa. El indígena usaba cualquier cosa como instrumento de percusión. Un ejemplo de ritmo monótono es el jói-jói del norte argentino. Luego se le incorporará la copla y va a cantar el bagualero del norte argentino con ese ritmo y según la región. Por ejemplo, en diferentes partes de Iruya con comunidades coyas vas a sentir diferentes cantos con diferentes tonos de voz y diferentes ritmos. Ya en la zona de la selva el canto será diferente, aunque esté dentro de una misma región geográfica con ritmo absolutamente diferente”.*

Le pregunto si el canto coplero que hay en Tarija (Bolivia) puede ser llamado de baguala. Ponté me explica:

- *“En Isla de Cañas (Bolivia) la baguala es más apagada y en otros lugares de Tarija es más cortante. La geografía modifica el canto. Cantar entre paredones (se refiere a quebradas y valles) el eco hace que se cambie el ritmo. Ya en el llano (la selva) la voz se expande y el ritmo será diferente. En la Puna el canto al igual que las personas que allí viven será muy diferente porque ellos tienen otra visión de la vida. Bolivia nos supera ampliamente en el canto coplero, tal vez porque no hay una mezcla grande de etnias. Ellos tienen en cada región una tonada diferente para cada mes, sea en forma de baguala, tonada, vidala. En Bolivia, los copleros cantan las coplas todos los meses de diferentes formas, una para cada santo (San Agustín, San Roque (Patrono de Tarija))”.*

Le pregunto si esa costumbre musical solo acontece en el sudoeste de Bolivia o en todo su territorio. Ponté me responde:

- *“A medida que se “sube” por el territorio boliviano encontrarás más tipos de coplas porque Bolivia es pluricultural con más de 180 etnias diferentes con diferentes idiomas. Sin embargo podemos percibir que también en Bolivia, al igual que en el norte argentino (que en determinado momento histórico fue parte del Virreinato del Alto Perú) hay una transculturación real debido a un gran número de inmigrantes europeos y, por lo tanto, la cuestión occidental ha calado más hondo”.*

El señor Ponté pasa a explicar sobre el folclore sustentando que en el ambiente positivista era muy marcado en tendencias sobre lo que debía ser considerado como folclórico (únicamente comunidades rurales). Para el Positivismo, el folclore debía tener 7 características esenciales: universal, funcional, trascendental, etc. Esa mentalidad “científica” del folclore describió como debía ser. Luego del Positivismo, viene el Estructuralismo y el folclore se convierte en algo social y otras áreas de acción comienzan a trabajar con el concepto de folclore, incorporando lo urbano. La historia humana es una historia de contacto cultural. La transculturación surge entre una cultura dominante y una dominada. Su resultado es otra cultura (híbrida). Ésa es nuestra cultura del norte argentino: una cultura con vestigio de los originarios y de los europeos (un 65% compuesto de inmigrantes judíos, españoles, italianos, etc.). Es un proceso que actualmente estamos viviendo en Argentina, explica, y da como ejemplo, la cultura portuaria (lunfarda) de Buenos Aires.

Le comento que un día antes, en un encuentro que tuve con algunos bagualeros, entre ellos la coplera de Iruya, la señora Rosita Herrera, la misma había explicado que la baguala comenzó a tener énfasis (importancia), fuerza y reconocimiento hace solo 20 años atrás. le pregunto su opinión a lo que el señor Ponté me responde:

- *“Lo que pasa, convengamos, es que... la baguala siempre expresó el sentido musical de ese hombre criollo (español o mestizo) y se fue sincretizando con el tiempo porque el aborigen no tenía la copla y si el criollo. La baguala tiene cientos de años y no interesa si recién ahora es publicitada o puesta de moda porque ella ya es folclórica de por sí”.*

Insinúo si el hecho de aparecer más bagualeros en estas últimas dos décadas - a diferencia del período de la última dictadura militar (con pensamiento más etnocéntrico y hegemónico) que posiblemente negaba o

ignoraba esa manifestación criolla (el canto coplero) – se debe a la actual democracia. El señor Ponté responde:

- *“Todos los gobiernos han tratado de manipular la cultura y usar el folklore. por ejemplo, en 1880 la oligarquía criolla quiso eliminar al gaucho y ya había eliminado al indio. Luego vienen los inmigrantes europeos (la chusma) con ideologías como el fascismo, el anarquismo, el sindicalismo. Es entonces que la oligarquía criolla “resucita” al gaucho para enfrentar una nacionalidad que no existía porque siempre el criollo argentino miró a Europa. Así la oligarquía crea el arquetipo argentino: el gaucho y manipuló el folklore. Luego viene el radicalismo que reivindica la idea de un gaucho socialista (en la figura de Martín Fierro y Don Segundo Sombra). Siempre hablando de un gaucho que ya no existe pero que sirve como esperanza. Después viene el peronismo que hace inmediatamente un trabajo reivindicatorio del trabajo folclórico y de lo popular. Crea el Instituto Nacional de Antropología y Folklore. Surgen folclorólogos como Carlos Vega e Isabel Haretz y nace la Folclorología con gran fuerza y ... reivindica la figura de Rosas comparándola con el “gran” Perón. Siempre el poder de turno quiere homogeneizar [conceptos ideológicos) para poder dominar [al pueblo]. Eso es fundamental y hay que tener mucho cuidado porque todos los intentos de movilización fracasaron. Por qué? Porque el folklore y la cultura no dependen del poder de turno ni de los medios de comunicación. No depende de la voluntad de pocos porque es del pueblo. Es del saber del pueblo, es popular...Es ahí donde los folclorólogos trabajan, para decir la verdad... Para hacer salir la verdad... Porque no se puede apreciar lo que uno no conoce ni defender lo que no se quiere defender. Actualmente se trabaja para buscar la verdad, respetando tres aspectos: investigar, estudiar lo investigado y preservar el patrimonio cultural”.*

Uso el concepto de “patrimonio cultural” para preguntarle su opinión sobre la UNESCO y su “protección” a un patrimonio cultural. El señor Ponté me responde:

- *“Nosotros somos muy críticos ante la UNESCO porque ella ha excluido de su vocabulario la palabra folklore por considerarlo un vocablo muy vago, ambiguo y poco preciso, sustituyéndolo por la expresión **patrimonio cultural inmaterial**. La culpa la tiene el Positivismo al desvincular el vocablo folklore de los originarios y es la justificativa de la UNESCO de erradicar este vocablo. Por eso que el COFFAR está reivindicando esa situación y que la UNESCO ponga dentro de ese término tanto al originario como al urbano. Por eso estamos peleando con la UNESCO para que exista tres terminologías bien diferenciadas: el patrimonio cultural inmaterial; el patrimonio intangible y lo folclórico”.*

Para el señor Ponté, lo importante es el folklore porque su objeto de estudio es el patrimonio cultural intangible, inmaterial y folclórico. En su discurso demuestra no estar de acuerdo con el concepto de *patrimonialización* que promueve la UNESCO porque el objetivo de este Ente está dirigido al **turismo cultural** que hace la preservación del patrimonio cultural de un pueblo. Da como ejemplo negativo a la *Quebrada de Humahuaca* - catalogada como patrimonio cultural de la humanidad

por la UNESCO y que no tenía una ley de protección a nivel provincial – que presenta un cuadro de devastación, polución (visual, auditiva), depredación, contaminación cultural y fundamentalmente, prejuicio para los originarios que viven en la zona que no tienen esa visión de lo que es la propiedad privada...

Postulo que entonces la tierra donde esos originarios viven ya no les pertenece porque viene uno “de afuera” y dice que esa tierra le pertenece.

Ponté me responde:

- *“Son los corruptos que compraron tierras fiscales y se las sacan a los originarios que hace miles de años que ahí viven. Lo mismo pasa con el **Camino del Inca**. La UNESCO quiere apropiarse de ese patrimonio que poco a poco, será depredado porque la provincia no tiene presupuesto para cuidarlo. Ése es el problema de la patrimonialización de la UNESCO”.*

Interrumpo el discurso del señor Ponté preguntándole, en su opinión, si el canto coplero podría ser alguna vez reconocido (o si conseguiríamos los argentinos) como *patrimonio inmaterial cultural* por la UNESCO. Ponté me responde:

- *“La UNESCO tiene una visión...llamémoslo así...que en algunas cuestiones estamos [refiriéndose al COFFAR) estamos de acuerdo con ella, que es el **patrimonio cultural vivo**. Y “nosotros” trabajamos mucho en eso. Es el caso del coplero en particular como portador de una cultura representa ese patrimonio cultural vivo, pasible de ser investigado y documentado porque es portador de algo que se va a perder en su muerte. En ese sentido, el coplero, como persona y artista, portador de esa cultura, va a ser estudiado por la UNESCO y podrá ser declarado, de alguna manera, patrimonial. Creo que falta avanzar en estas cuestiones rítmicas y las netamente folclóricas para trabajar cada una de estas cuestiones con una mayor investigación. Por eso, el trabajo que vos estás haciendo (se refiere a mi persona) es importantísimo, aunque tenés que muñirte también de lo que ya fue investigado, como el material de Alfonso Carrizo y Carlos Vega...”*

Afirmo que en Salta hay excelentes copleros (bagualeros). Le pregunto, desde su punto de vista, quién merecería ser estudiado como patrimonio cultural vivo porque es portador de una cultura que se puede perder en el momento de su muerte (mi pregunta lleva la insinuación sobre el bagualero Vázquez). Ponté me responde:

- *“Lo que pasa es que hay muchos nombres. Por ejemplo, el bagualero Vázquez es importante por su experiencia y porque ha conocido mucho mundo. Tiene su tendencia y su forma de ser. otros serían Severo Báez, Juan Jaime, Rosita Herrera, los Becoyas que vienen de Iruya, María del Carmen Lobo, etc. En cada región que vayas encontrarás 20,*

30, 40, 50 bagualeros y uno mejor que otro. Uno más viejo que otro. Esta cultura es inagotable y se va transmitiendo de generación a generación”.

Finalizando mi entrevista le pido que comente sobre el Primer Encuentro de Pueblos Originarios que se llevará a cabo en la ciudad de Córdoba en ese mismo mes. Ponté me explica:

- *“Ésta es una cuestión que va de la mano del COFFAR. Estamos trabajando por la Primera Academia Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial y es por eso que este encuentro es para ponerse de acuerdo con los pueblos originarios. Hemos convidado para participar de la organización a dos mujeres de pueblos originarios porque el COFFAR se “mueve” por direcciones regionales. Hemos creado una Dirección Regional para los pueblos originarios y hemos convidado a dos mujeres para que sean Directora y Sub-Directora. Una es de la comunidad coya y otra - una Waira, del Consejo de Ancianos -, representante de los pueblos diaguita-calchaquíes. Ellas han entendido que nosotros queremos la integración. Queremos la **integración** y no la **inclusión**. En la inclusión hay una relación de poder y en la integración las personas deciden hacerlo. Este primer encuentro de la hermandad de las culturas porque somos hermanos, porque tenemos la misma historia, la misma geografía. Este encuentro será histórico partiendo del concepto de que existen vestigios culturales igualitarios.*

Finalizo esta entrevista agradeciendo al señor José de Guardia de Ponté por la amabilidad en atenderme y responder a mi cuestionamiento.

ANEXO C - 1º ENCUESTRO CON EL GRUPO “CANTO DIVERSO”

Este encuentro informal se llevó a cabo en las instalaciones del “Patio de las Empanadas”, en la ciudad de Salta, el 12 de julio del 2015. Se encontraban allí, para la entrevista, la coplera oriunda de Iruya (frontera con Bolivia), Rosita Herrera, el bagualero de Anta, Juan Jaime, la coplera y licenciada en Letras Natalia Cruz y los más destacados poetas salteños: José Cantero Verni, y “Negro” González, también llamado de “Director” por haber sido el idealizador y creador del grupo artístico “Canto Diverso”, dedicado a la poesía, la literatura y el canto coplero.

Encontré al grupo ya reunido y, como es costumbre de la mayoría de los habitantes de la región andina, estaban bebiendo vino tinto y masticando (los hombres) las hojas de coca. Comencé a dialogar con Rosita Herrera, que se mostraba más dispuesta a responder a mis preguntas. El barullo del lugar impedía conversar con tranquilidad, pero fue ése el local dónde ellos decidieron reunirse y debí respetar tal decisión. Rosita me comenta que canta el canto popular llamado de “copla”. Le pregunto desde cuando canta y ella me responde que desde muy pequeña y agrega “más de lo que yo querría y menos de lo que usted piensa”. En ese instante cada integrante del grupo levanta el vaso de vino y brinda “salud”. Es muy común y pareciese necesario la consumición de esa bebida alcohólica y esto me remite a lo comentado por el bagualero Vázquez cuando explicaba que los copleros eran prohibidos de cantar y reunirse durante el régimen militar (1976-1985) porque los militares de alto rango consideraban a estos artistas copleros como simples borrachos y haraganes.

Somos “presionados” a consumir algo porque estamos sentados en uno de los “puestos” de vendedores de empanadas y otras comidas regionales de esa región andina. Les digo al grupo que preferiría llevarlos a un lugar más tranquilo pero ellos no consienten y hacen bromas conmigo, pues ése es su reducto semanal. Le pregunto a Rosita si la baguala es exclusiva del noroeste argentino y ella me responde que no, que la baguala es de diferentes lugares porque ella tiene la misma raíz de la vidalita. Por lo tanto, la vidalita sería la originaria de la baguala ya que es cantada por todos los habitantes de las montañas y es la que sustenta la baguala que, para ella, es muy subjetiva. Lo que diferencia entre la vidalita y la baguala es la “marcada” del ritmo.

Mientras trato de continuar mi entrevista con Rosita, el grupo conversa paralelamente. Frente a mi justificativa de que deberíamos ir a un lugar más “calmo” el grupo queda perplejo. Para ellos, el arte es vida, es algo espontáneo y libre de normas, reglas y metodología científica. Ninguno de los miembros de ese grupo (unidos por medio de una memoria colectiva que los motiva a considerar el arte como algo “bacanal”, poesía que representa la poiesis de una región andina marcada fuertemente por ideologías arcaicas como el folklore, la tradición y la patria chica, que, en el caso del habitante de Salta, estaría representada – esa patria chica – por las hazañas del General gaucho Martín Miguel de Güemes y su ejército de gauchos que bravamente combatió al español durante la guerra de la independencia (1915 a 1860).

Le comento a Rosita y al grupo que un pesquisador europeo (me refiero aquí a Enrique Cámara de Landa, español) define la baguala como el canto “salvaje”. Rosita dice que puede ser que así lo sea. Explica que ella es tan solo una cantora, no es historiadora y sustenta que hay lugares en la región andina donde la copla proviene de los incas. Comenta que vio un espectáculo llamado “El tendadero” donde se presentan copleros con un tipo de caja más pequeña que las usadas por los bagualeros de Salta. Ella asocia entonces la definición de canto “salvaje” a los pueblos originarios que, como ya lo explicó, también cantar un tipo de copla.

Le expongo una hipótesis sobre un posible tránsito cultural en que los españoles, al llegar a América y luego retornar a su tierra natal, llevan consigo el canto con caja, adaptándolo a la tesitura coplera española. Rosita responde que “puede ser”, aunque ella opina que los “originarios” apenas tenían un lamento que acompañaban con la caja. Interviene el bagualero Jaime opinando que el ritual de los pueblos originarios (no especifica cuál de ellos) tiene un canto que es un lamento, sin letra, llamado de *jói-jói*. Rosita explica que, para los habitantes de Iruya (localidad donde ella ha nacido) la baguala representa el canto invernal, un canto más triste. Ya en la época del Carnaval, se canta de otra manera. También hay varios tipos de canto coplero, dependiendo de la época: Navidad, Pascuas, etc. Con el correr de los años, la copla fue modificándose.

Después de 15 minutos, la dueña del puesto de empanadas - que el grupo había ocupado sin consumir nada – aumentó el sonido de su equipo de música a tal altura que ya era imposible poder conversar. Me levanté y negocié un cierto valor monetario con ella para que apagase el equipo. Aceptó hacerlo por tan solo 15

minutos de silencio. Le agradecí y volví a reunirme con el grupo. El bagualero Jaime toma la Caja y se prepara para mostrar su performance coplera. Explica que cantará bagualas del chaco salteño. La costumbre de los bagualeros de esta región es primero recitar los versos de la copla y luego cantarla acompañados por la Caja:

Pregúntenle a mi sombrero
 él les dirá la verdad.
 La mala noche que paso
 y el sereno que me da.

Vengo de medio del monte
 como todo chaqueño.
 En el verano con las vacas.
 Sólo, para el invierno.

Jaime se “despide” de su audiencia cantando la copla:

Ya me voy, ya me voy yendo
 de su presencia me alejo.
 Me voy a favor del viento
 y que me lleve más lejos.

En la performance de este cantor coplero representante de una región llana, con monte alto, aparecen elementos de la Naturaleza como viento, “sereno” (rocío nocturno), monte, invierno, verano. Eso refleja una práctica incorporada que este performer aprendió y repite convirtiendo las coplas en un espejo de su alma y de una geografía que lo representa. Su canto es letárgico, sentimental, con alturas tonales que van de lo medio a lo agudo. Al final siempre emite un grito.

Aunque Taylor (2013) nos informa que una performance de una sociedad (o grupo social) puede no ser considerada así en otro grupo social o sociedad, percibo que el cantar coplas es costumbre – adquirida o repetida – de una numerosa parcela de la población tanto andina cuanto subandina y chaqueña. Una población constituida por diversos grupos culturales que hacen de esta práctica incorporada algo común, cotidiano y continuamente modificado. Rosita toma la Caja porque “precisa” mostrar su performance. Comienza a golpearla diciendo que va a cantar “tonadas” que se cantan en Iruya en época de carnaval:

Andáte, andáte
 yo me quedaré (2 veces)
 haciendo errar mi caballo
 mañana te alcanzaré (2 veces)

Ahicito, ahicito
 en la planta de maicito (2 veces)
 yo le hei dicho a la viditay
 que me espere por ahicito (2 veces)

Que esta flor solo se planta
 a principio de Año nuevo (2 veces)
 A buscar amor se ha dich
 y amor que no tenga dueño (2 veces)

Vidita cuando tei visto
 le dije a mi corazón: (2 veces)
 que piedrita tan churitay
 yo me gano un tropezón. (2 veces)

Piedra soy en el camino
 piedra soy, piedra hei de ser : (2 veces)
 el que tropieza conmigo
 luego cae a mi poder : (2 veces)

Esta performance presentó una tonada que, a diferencia de la baguala – estrictamente con métrica octosílaba – posee una métrica irregular con versos de hexasílabos combinados con octosílabos. La temática carnavalesca siempre parece girar sobre temas picarescos con contenido sexual: la primera estrofa presenta un discurso que implica en traición amorosa, al pedirle a su pareja que “espere” en el maizal porque, según lo que justifica en la segunda estrofa, el sujeto cantor – hombre o mujer – irá a buscar un nuevo amor que “no tenga dueño”. Las dos últimas estrofas presentan la pasión amorosa momentánea y el poder de conquista del sujeto metafórico. La tonada, por consiguiente, a diferencia de la baguala o vidala, tiene la estructura de una canción porque sus estrofas, a pesar de ser coplas, tienen una unión discursiva entre ellas. Ya la baguala es el canto de coplas aisladas, con un discurso diferente una de la otra. Rosita recibe aplausos por su performance y brinda con su vaso de vino tinto. El poeta Aguirre se manifiesta recitando coplas de su autoría:

Ando buscando una copla
al viento se la voy a pedir.
Si el viento no me la da
las piedras me la darán.

Mi vida por una copla
es el ejemplo del puñal.
Cualquier cosa que deseo
ella me ha de apuñalar.

El barullo del ambiente no permite que se entienda la última copla recitada por Aguirre. Recibe también aplausos. Luego es la vez de otro poeta: José Cantero Verni que, calladamente estuvo escribiendo sus coplas para ser performatizadas, al igual que Aguirre, a través del recitado:

El brasileño-argentino
buscando coplas llegó
entrevistó a la Rosita,
Juan Jaime y Fanor.

Después siguió con la charla
con la coplita del "Gringo"
que "cobró" para dar la nota
cinco botellas de vino.

Víctor Hugo, reportero
que a Salta vino a buscar
las coplas y las bagualas
que a Foz do Iguazu llevará.

O argentino-brasileiro
das coplas quer beber
As coplas do sentimento
mesmas coplas do querer.

Es salteño, Víctor Hugo
ahora de Foz, ciudadano,
reportando las coplas
pa' cantarlas todo el año.

Que viva la copla, ¡que viva!
el vino y el buen vivir
¡Que viva el pueblo argentino
y también el del Brasil!

La copla, con la baguala
en Brasil van a quedar
así la cantan con fuerza
desde la sierra hasta el mar.

José Verni recibe una ovación por su discurso coplero. Realmente ha demostrado ser un eximio performer en el tema de componer al instante y proclamar coplas de su autoría. El clima es de alegría. Pido a Rosita que performatice esas coplas, o sea, que las cante. Aguirre comienza cantar las coplas de Verni. En coro todos repetimos a cada dos versos, con acompañamiento de la Caja.

El momento mágico, efímero pero magnífico de la performance ha sido realizado, a través de una apropiación de las coplas creadas por Verni. El canto une, estableciendo un vínculo de amistad, a través de la voz. Como afirman Vich y Zavala (2004, p. 6) “la oralidad produce un circuito comunicativo donde múltiples determinantes se disponen para constituirlo”. Rosita nuevamente toma la iniciativa de mostrar su performance cantando las coplas:

Oigan, escuchen señores
voy a probar mi garganta (repite 2 veces estos versos)
con esta copla sentida
que en Iruya la cantan. (2 veces)

De Iruya hei venido
cruzando ríos y quebradas (2 veces)
pa' cantarles a mis amigos
dejarles mi tonada. (2 veces)

El día que yo me muera
no me lloren los parientes (2 veces)
Llórenme las damajuanas
los litros de aguardiente (2 veces).

Toda performance funciona como un acto de transferencia vital, transmitiendo la memoria – que aquí es considerada como la “memoria colectiva” de dos grupos: el de los bagualeros de cada región y el grupo allí reunido autodenominado “Canto Diverso”. Además, la performance transfiere un sentido de identidad social que puede ser definido como un comportamiento reiterado (SHCEHCNER *apud* TAYLOR, 2013, p. 27). En ese momento, Rosita Herrera había presentado su canto, (su performance) en la que se pueden distinguir elementos “necesarios” a ella: el comportamiento reiterado teatral (entonación de la voz, vestimenta – ella llevaba puesto un sombrero negro y un poncho rojo que en ningún momento de la reunión, por más informal que fuese, retiró estas prendas de su cuerpo - pues, como

sustenta Taylor (2013) esos comportamientos reiterados indican un acto teatral ensayado o apropiado para una determinada ocasión.

Tanto para la coplera Rosita cuanto para los demás integrantes del grupo, lo importante no es una definición de la performance como tampoco la búsqueda de una explicación sobre un acto incorporado y mantenido en el inconsciente colectivo. Lo que importa a cada uno de esos actores – copleros y poetas – es mostrar su performance en vivo y, al mismo tiempo, la búsqueda incesante de triunfar y sobrevivir empleando la copla – puesta de moda en los últimos tiempos por la empresa mediática y por la élite criolla que la utiliza como un ítem a más dentro de lo que ella considera como “folclórico” - sea como parte de un espectáculo cultural a nivel local, provincial, nacional e internacional. Rosita pide “prestado” a un vendedor de charangos el instrumento y muestra su performance en la ejecución del mismo, tocando ritmos alegres bolivianos, pues el lugar de su origen es Iruya, frontera con Bolivia. Canta una tonada en ritmo en 6/8:

Si la piedra de tu calle
 tuviera sentimientos (2 veces)
 Cada vez que yo pasara
 llorará de sentimiento (2 veces)

Todos quieren hacer leña
 de un árbol que está caído (2 veces)
 Apuesto a que no lo harían
 de un árbol florido (2 veces)

Como Rosita no consigue acertar los acordes, interviene el propietario del charango que con maestría se incorpora a la performance de la bagualera mostrando su capacidad en la ejecución de este instrumento de cuerda. Mas una nueva performance es creada al momento. Rosita repite la tonada anterior y reciben aplausos. Después de haber bebido algunas botellas de vino, el grupo se dispersa, marcando un nuevo encuentro que será en la casa del Director de Canto Diverso.

ANEXO D - PERFORMANCES EN EVENTO CON AUDIENCIA.

Este Festival se realizó el domingo 19 de Julio del 2015 en la localidad de *El Carril*, en el interior de la provincia de Salta, localizada a unos 70 km de la capital. Comenzó a las 10:00 y tendría, como jurado especial, al bagualero Vázquez, considerado una figura de proyección cultural en toda la región andina. Llegamos en su auto, un viejo Ford Falcón a eso de las 10:30 (a.m) y había muchos puesteros cocinando el locro. También estaban otros vendedores de artesanías confeccionadas en madera noble, barro y tejidos.

El local perteneció a la antigua Estación de Tren de la localidad, ya abandonada y reestructurada como punto turístico para espectáculos destinados a una audiencia foránea. Altoparlantes y micrófonos hacían parte del equipo de sonido y, cuando llegamos, la música que estaba siendo reproducida por los altoparlantes era de un ritmo tropical llamado cumbia. Este tipo de música ya fue apropiada por la población de la región andina desde hace mucho tiempo atrás.

Recuerdo que desde niño y hasta que salí de Salta, escuchaba tocar cumbias en los bailes que todos los fines de semana se realizaban, para la clase subalterna de trabajadores, en el Club ATE⁶⁹. Las clases sociales – consideradas como pertenecientes a la clase media baja y alta – se reunían en discotecas para escuchar ritmos foráneos (rock, beat, principalmente en músicas cantadas en inglés). La cumbia, nacida en Colombia, se esparció, transformada en ritmos parecidos. Conjuntos argentinos como *Los Wawancó*⁷⁰ (1960-1975) fueron responsables de ese tránsito cultural y performático. La cumbia cayó en el aprecio de las clases populares no solo de Argentina sino de otros países como Bolivia, Paraguay (convertida en “cachaca”), Chile, Perú. Pasó a ser conceptuada como “ritmo tropical” y apropiada por los jóvenes de clases populares, además de la apropiación que hizo de ella la industria cultural-fonográfica que impone determinados ritmos a la masa: a unos los cataloga como “música folclórica” a otros, como “música tropical” y, en Argentina, al tango, como música representativa del “espíritu nacional”.

Como Wisnik (1995, pp. 19-20) lo explica, el *ritmo o pulso* es lo que imprime un cierto aprecio a nivel somático, porque el pulso musical está relacionado al pulso

⁶⁹ Asociación Trabajadores del Estado.

⁷⁰ Disponible en: < <http://historianacionaldelamusicatropical.blogspot.com.br/2009/08/los-wawanco-entrevista-mario-castellon.html>>

sanguíneo. Para este teórico etnomusicólogo, la terminología tradicional socia el ritmo a la categoría del andamio musical siendo que los ritmos más rápidos (allegro, vivace) se asocian a una forma afectiva psicofísicas, o sea, a alguien que está de buen humor, fogoso y, al mismo tiempo, leve. La cumbia es, pues, un ritmo alegre, “fogoso” por ser considerado “tropical” y ella, con su ritmo similar al batimiento cardiaco cuyo sonido onomatopéyico sería “*tucutún –tucutún –tucutúm-tun-tun*”, atrae, aprisiona y deleita.

Eso indignó a Vázquez que fue directamente al micrófono a llamar la atención en público de los organizadores del evento diciendo que debían poner música *folclórica* porque ése era el espíritu de la fiesta del locro, una comida “típica” de la región andina cuya raíz se remite a la culinaria inca. El locutor no respondió nada, pero enseguida, el operador de sonido colocó música “folclórica” – zambas y chacareras -, aparentemente en señal de respeto hacia Vázquez que estaba ahí como jurado de los tipos de locros que eran cocinados en diferentes barracas que allí estaban montadas para competir. Es posible percibir dos situaciones que convergen en este tema sobre la cumbia y su “desprecio” por parte de Vázquez que representa, con sus años, una generación de antaño: por un lado, la globalización que implica en una mezcla de trabajadores inmigrantes de otros países y, por otro lado, la industria cultural-fonográfica que impone determinados ritmos a la masa. Además, hay otro aspecto cultural que siempre fue referencia a las nuevas generaciones de antes y de hoy: la cumbia goza de mayor simpatía por parte de los jóvenes que la música tradicional folclórica, quizá por su ritmo “caliente”, rápido que insinúa el calor del trópico y del Ecuador.

Después de recorrer todos los puestos de locro experimentando cada uno de los platos ofrecidos en ellos, comenzó la presentación en vivo de algunas bagualeras y copleros que ahí se encontraban, preparados para presentarse en público y mostrar su talento. Vázquez se dirige al micrófono y me presenta a la audiencia como “un señor que viene del Brasil a filmar y grabar coplas”. Mientras Vázquez discursa, se han aproximado al palco improvisado tres copleros: dos mujeres, de entrada edad y un hombre. El bagualero me pide que me aproxime para presentarme al público allí presente. Hay, aproximadamente unas quinientas personas y se percibe que muchas son turistas, por la patente de sus vehículos estacionados en la proximidad de la fiesta. Vázquez comenta:

-Ustedes saben que la copla está por todo el mundo. Su origen es el latín...

Cambia su discurso para reclamar sobre el tipo de música que estaban poniendo como “cortina musical” antes de las performances en vivo acontecer. Vázquez comenta que hay que poner la bandera de Salta, que hay que tener orgullo de “tener” por primera vez un Papa argentino. Pidió para que la gente salga a bailar zambas y chacareras porque hasta el extranjero lo sabe hacer. Comenta que muchos extranjeros van a aprender a cantar coplas en algunos lugares de Buenos Aires. El locutor lo interrumpe educadamente. Vázquez comenta que enseguida va a cantar unas coplas y critica a los que están cocinando locro con chorizo “español” porque ese ingrediente no es “autóctono”.

El locutor comienza a presentar a los copleros. Primero presenta a Doña Micaela García. Una anciana coplera oriunda de la Quebrada del Toro, situada en la localidad de Campo Quijano, portal de los Andes, camino a Chile. Esta coplera se presenta vestida con el típico poncho rojo, sombrero gaucho y portando una Caja bagualera. El locutor pide que el público colabore con 5\$ comprando una “rifa” para “ayudar” a los copleros que allí se presentan, pues, en el caso de Doña Micaela, ella viene desde muy lejos y es visible por sus trajes que su situación subalterna. Antes de que ella comience a cantar, ya posicionada frente al micrófono, de una forma humilde y sumisa, Vázquez interfiere cantando una copla:

Habían visto al diablo
con el cigarro en la boca
recolectando las almas
en un cielo verde coca

Han pasado más de 5 minutos y aún no ha comenzado a cantar la coplera. El locutor pide la colaboración del público para la rifa justificando que la “cajita” de Doña Micaela está muy vieja. Ella comenta por el micrófono que sí porque la tiene desde cuando ella era chiquita y cuando iba a cantar al Carnaval y, por estar borracha se cayó encima de ella. El locutor bromea con ella diciendo que cuando se bebe no se debe andar a caballo. Ella comienza su performance de esta forma:

-¡Señores, buenos días! ¡Buen provecho! Qué hermoso día que está para que coman el locro y otras cosas más!. Que el señor del Milagro y la Virgen los bendigan ahora que está la Novena en Salta. ¡Buen provecho! Vengo de la Quebrada del Toro y pienso cantarles estas coplas!

<i>Yo soy de la Quebrada del Toro, señores...</i>	(12 sílabas)
<i>Ser coplera es mi destino.</i>	(8 sílabas)
<i>Con mi caja y mi copla,</i>	(7 + 1 = 8 sílabas)
<i>¡déjenme a mí, Argentina!. (jip; jip-jip = grito)</i>	(8 sílabas)
<i>Aquí en El Carril, soy coplera</i>	(9 sílabas)
<i>soy la caja y su sonido.</i>	(8 sílabas)
<i>Soy la Puna en las alturas</i>	(8 sílabas)
<i>de los cerros, su colorido. (jip; jip; jip)</i>	(9 sílabas)
<i>Quince días voy cantando</i>	
<i>recién me voy componiendo (2 veces)</i>	
<i>Como pimpollo de rosa</i>	
<i>Que recién está floreciendo (grito)</i>	

Las coplas cantadas por esta performer están compuestas, mayoritariamente, por versos octosílabos, salvo algunos con mayor número de sílabas. La rima es irregular, algunas veces sin versos que se relacionan (1ª copla) y otras veces con rima solamente en dos versos (2ª y 3ª coplas). Del análisis de este discurso es posible extraer algunos tópicos importantes: el real vínculo que el sujeto coplero – independiente de su género – tiene con elementos de la Naturaleza que forman parte de su geocultura: **cerros** (antiguo hábitat geocultural de los diaguitas-calchaquíes); viento, una figura permanente que castiga, marca territorio, prende y somete - como el viento frío y seco llamado Pampero y el viento Norte, caluroso y con lluvia -; pero el viento es el amigo invisible del coplero (mujer u hombre) de los cerros y del altiplano. Habla y escucha al sujeto cantor, llevando sus coplas a otro lugar, por las quebradas, valles y cerros.

El último verso de la primera estrofa “¡déjenme a mí, Argentina!” llama la atención a la convicción de esta coplera en pertenecer a una comunidad imaginaria: la nación, en este caso Argentina. Este refuerzo “patriótico” proviene quizá de registros mnemónicos aprendidos durante la última dictadura militar argentina, donde todos debían rendir pleitesía a iconos patriotas como bandera, escudo, himno, canciones patrias, además de demostrar un “ferviente” espíritu nacional. Para Chatterjee (2007, p. 57) “el ideal universal del nacionalismo cívico es [...] que la nación vive un tiempo homogéneo vacío que es el tiempo del capitalismo”.

Otro elemento presente en la mayoría de las coplas bagualeras y vidaleras es el instrumento de percusión, conocido por caja. Ella se convirtió en la propia caja y su voz representa el sonido monocorde de ese instrumento que se origina en las

alturas andinas, como un pimpollo que brota en medio del desierto árido de la Puna. En el discurso de la coplera Micaela, la representatividad de ella, como argentina, se debe no al hecho de tener una identidad que lo comprueba y sí al de cantar coplas que hablan y muestran esa “argentinidad” o “salteñidad”, como explicó el señor Ponté (2015) durante la entrevista realizada: “el salteño respira “salteñidad”, se siente dueño y portador de una cultura”.

A respecto de la métrica, rima y entonación es posible definir la performance de esta coplera como una práctica incorporada que viene de mucho tiempo atrás, preparada para una audiencia. Aun así, es importante como performance porque muestra la capacidad artística de esta performer y el dominio perfecto de su voz. La métrica de sus coplas es irregular porque ella decide siempre, en el primer verso, ampliar la información que quiere dar. En la primera copla, informa su lugar de origen, siempre refiriéndose al sexo masculino, al dirigirse mencionando la palabra “señores” (¿por qué no, “señoras”?), costumbre ancestral – indígena y española - que identifica la sumisión de la mujer hacia el hombre. Como afirma Woodward (*apud* Lezama-Lima, 1988, p. 39), las identidades son “fabricadas” a través de la marcación de la diferencia, sea por sistemas simbólicos representativos o por medio de la exclusión social. La sumisión de esta coplera, mientras Vázquez y el locutor hablaban, de estar de pie, silenciosa frente al micrófono, esperando ser “autorizada” para cantar.

La performance de esta bagualera permitió presenciar un cambio de ritmo y de estilo. Mientras las dos primeras coplas fueron cantadas sin repetir ningún verso, la última tuvo la repetición de los dos primeros y la marcación de 3/4 con la caja. Lamentablemente, al terminar su performance, esta eximia performer recibió pocos aplausos, lo que demuestra el desinterés del propio pueblo, representante de la supuesta cultura popular exaltada por la clase hegemónica antes un evento performático único, maravilloso, como es el canto coplero.

Aun así, educadamente, la coplera los bendice y agradece por esos paupérrimos aplausos recibidos, cantando esta copla:

*Ayer también estaba lejos
y ahora estoy ahí (2 veces)
mañana dónde estaré
solo Dios sabrá de mí. (2 veces)*

A cada copla cantada, emite un grito gutural – onomatopéyicamente sería algo como “¡yip-yip-yip!” - que remite aparentemente a los originarios. Recibe pocos aplausos porque es poca la audiencia que participa de estas performances copleras. Luego, comenta que ella sabe cantar coplas (bagualas) y tonadas y a continuación presenta una nueva performance de éstas. Comienza a “inspirarse” durante unos segundos golpeando la Caja con golpes continuos hasta que canta:

Golpiá, golpiá tu cajita = 8 silabas
que hay que adorar = 4 + 2 = 6 silabas
Que si se hai de romper = 6 + 1 = 7 silabas
pasar no debe por ese salar. = 10 silabas

Obsérvese que la copla anterior presenta una métrica totalmente irregular y una rima asonante, donde solo el 2º y 4º verso riman con terminación “ar”. Después de cantar una segunda copla con entonación característica del habitante del altiplano, empleando un canto tritónico con notas agudas y ninguna graves – inteligible en sus palabras tal vez por el agudo timbre de la voz de esta bagualera o porque su tonada regional se aproxima de la tonada de una lengua originaria y no del castellano que, en otras regiones andinas tienen una tonada diferente, como, por ejemplo, la saltojujeña y tucumana que son muy parecidas – ella cambia de ritmo y pasa a cantar tonadas con diferente acentuación tonal y rítmica. En esas dos coplas anteriores, ningún verso ha sido repetido dos veces. La acentuación rítmica con la Caja es en tres tiempos (3/4) siendo que el golpe es dado en los dos primeros tiempos produciendo un sonido onomatopéyico de *tum-tum – pausa – tum-tum – pausa*.

Ahora, en las siguientes coplas, su voz ya no es tan aguda. Su performance es el de una avezada cantora coplera con muchos años de practicar este tipo de canto, pero tal vez la poca participación de la audiencia que allí se encuentra - formada por turistas en su mayoría – se deba casualmente a no entender el discurso proferido durante el momento del canto. La copla con diferente ritmo – en 6/8 – es una tonada que se canta en la región de la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, desde la ciudad de San Salvador hasta dentro del territorio boliviano que hace frontera con La Quiaca. La copla – cantada con ritmo de tonada - dice así:

*Quisiera ser un patito
 chiquitito y nadador (2 veces)
 para meterme en tu pecho
 y nadar en tu corazón. (2 veces) (yip-yip-yip)*

Ahora sí la platea participa, emite gritos guturales y aplaude porque ha entendido el discurso de “amor” o porque se ha identificado con esa copla octosilábica, tal vez porque muchos de los que allí están son de origen jujeño o boliviano. La metáfora del “patito” nadando en el corazón demuestra la sutileza femenina, convertida en un ave pequeña nadando en el pecho de su amado. Por cierto, las coplas son ricas en metáforas y se precisaría un nuevo trabajo para efectuar el análisis metafórico muy profundo de ese vasto repertorio.

La coplera continúa golpeando la Caja en ritmo de 6/8. Espera unos segundos a fin de recordar la copla y la canta:

De arriba viene tronando
 de abajo, viene lloviendo (2 veces)
 Apuren la olla del loco
 para que vamos comiendo (2 veces). (grito)

Esta última copla cantada como cierre de la performance de Doña Micaela ha demostrado la capacidad creadora de esta bagualera, al emplear dos versos que forman parte de su repertorio incorporado: “*de arriba viene tronando, de abajo viene lloviendo*”, ciertamente antiguo⁷¹, y sumarle, para esa ocasión de la *Fiesta del Loco*, dos últimos versos dedicados a esa fiesta. Es importante destacar que, en la última copla se presenta la metáfora del confronto entre cielo y tierra, algo que viene de arriba hacia abajo comprende también la postura de quien evoca una energía cósmica que está presente no solo en el imaginario cristiano como también originario. Un saber ancestral, propio del pueblo originario que trabaja mucho más lo semántico que la técnica, como explico Martin-Barbero (2015).

Sale de escena Doña Micaela y es la vez de mostrar su performance, otra coplera: Doña Lencia, originaria de Nazareno, una pequeña comunidad salteña

⁷¹ Hay referencia a estos dos versos, cambiados en su orden, pero que se cantan y se emplean en muchas performances de la región de Jujuy y sur boliviano: “de arriba viene lloviendo, de abajo viene tronando...”. Disponible en: <<https://maxitell.wordpress.com/tag/tilcara/>>. Acceso en 03 ene. 2016.

constituida mayoritariamente por descendientes de pueblos originarios (*diaguitas, collas y omaguacas*). Ella se presenta al público y agradece por permitirle cantar coplas. Nuevamente agradece a la Virgen porque ella representa una madre. Una madre que ella nunca tuvo y por eso “aconseja” a todos que respeten y cuiden de sus madres. Explica que ella vive de sus “artesanías” y está ahí para mostrar su canto. Luego de este mensaje sentimental que fue escuchado silenciosamente por la audiencia, en forma e respeto hacia ese dolor que la coplera muestra sentir por su orfandad. Comienza a cantar coplas de la región montañosa. Es también ella una mestiza de algún pueblo originario de esa región de elevada altura. La acentuación rítmica que le da a sus coplas es de un ritmo rápido en 6/8. Su entonación, que se aproxima a un llanto o lamento, al igual que Doña Micaela presenta una dicción de difícil comprensión, debido, principalmente, al tono muy agudo de su canto.

De Nazareno hei venido

diciendo volveré mañana: (2 veces)

como soy moza soltera

volveré en una semana (hiji-hiji)

Los dos últimos versos no han sido repetidos. La performance de esta coplera demuestra que ella no es tan profesional como la anterior, doña Micaela o el bagualero Vázquez, porque las performances que ella realiza son representativas de una práctica incorporada que constituye el repertorio de esta coplera, sea donde ella se presente (festivales, fiestas patronales, reuniones de vecinos o amigos, individualmente, etc.). La segunda copla que ella canta, usa el mismo primer verso anterior:

De Nazareno hei venido,
volando como un papel (2 veces)
Dando vueltas por el aire
como hilo carretel. (yiiipi)

Verde lima, verde lima,
parece verde limón (2 veces)
Parece el mozo boni
que me roba el corazón. (grito)

Cuando me dicen que cante,
luego sabía comenzar (2 veces)
Aunque no sé buenas coplas
pero soy de buen notar.

Lindo, lindo es mi paguito
 lindo, lindo es mi lugar (2 veces)
 Sé criá muchas ovejas,
 linda lana pa' hilar (grito).

Carnaval anda diciendo:
 ¡velay⁷², velay, carnava! (2 veces)
 Ahora no hay que hacer nada,
 sino cantar y bailar.

Siento irme y retirarme,
 siento irme y no volver.
 Pero más estoy sintiendo
 cuándo les volveré a ver.

Mira en esta tonada,
 mira en este lugar (2 veces)
 Si no cantamos nosotros
 ¿quién va'i cantar regular? (hiji-hiji)

Doña Micaela y Lencia, a pesar de no tener la misma edad, son eximias bagualeras y, por pertenecer a una región geográfica de alta montaña y cercana a Bolivia, la práctica incorporada que ellas performatizan se aproxima mucho más de la forma como se las cantan en el sur boliviano (Tarija, Villazón, Tupiza). Sin embargo ellas consiguen cambiar la tonalidad, el ritmo y la entonación de su voz para performatizar coplas de otras regiones andinas (valles y quebradas). La vestimenta siempre será la misma: sombrero de ala ancha y poncho, representando la figura del gaucho salteño.

Agradece recibiendo algunos aplausos y se ofrece para cantar de nuevo si el público así lo quiere. Toma la palabra el locutor de este Festival y presenta a continuación a otro bagualero, apodado de “El gavián” – también oriundo de la localidad Nazareno - que comienza su presentación recitando las siguientes coplas

Con su permiso:
 Nazareno, soy, señores
 y aquí me voy a presentar.
 Yo soy el más bonito
 de todo este lugar
 ¿Por qué estás triste, vidita?
 ¿Por qué tan agachadita?
 Yo de aquí ya estoy viendo
 el hilo de tu tanguita.

⁷² 1. *interj. p. us.* U. para dar por cierto o asegurar lo que se dice, a veces con resignación o indiferencia. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=bTNdqUR>>.

Luego canta la última copla repitiendo dos veces a cada dos versos. La métrica de sus coplas es, salvo algunas excepciones, compuesta de versos octosílabos. Su entonación es diferente de las copleras anteriores que él repetirá durante toda su performance musical. Las tres notas musicales – en clave de Sol - usadas por este performer son, de grave a agudo, Si bemol, Re y Fa, lo que representa una entonación en escala mayor, de Fa (escala de Fa Mayor).

Esto es lo que se llama – y que se expuso en el capítulo II del trabajo – de escala tritónica o canto tritónico. La performance continúa siempre presentando un ritual, común en copleros de la región de alta montaña: recitar, antes de cantar. Este bagualero, aunque está con una Caja, poco la usa, apenas si golpea en ella porque lo que predomina es su voz entonada. Las próximas coplas recitadas y luego cantadas en la misma escala tritónica anterior, continúan con un discurso picaresco, con tendencia a lo libidinoso y que hace reír a la audiencia, lo que muestra que este tipo de discurso incita a la participación del público:

A las viejas no las quiero
 porque ellas saben de todo (2 veces)
 Yo quería una de quince años
 para enseñarle a mi modo. (2 veces)

Debajo de su vestido
 hay una linda perdiz. (2 veces)
 Tiene plumas y tiene boca
 solo le falta el maíz (2 veces)

Quisiera ser como el zorro
 para andar en las madrugadas
 con mi ponchito amarillo
 te esperaré en la quebrada.

La mujer cuando es querendona
 quiere a uno y quiere a dos (2 veces)
 y le dijo al más tontito
 que este hijo es para vos (2 veces)

Todas mujeres bellas
 a su casa llevan un carnero (2 veces)
 Y le dijo a su marido
 aquí te traigo tu compañero. (2 veces)

El amor de la mujer
 es igual al alacrán: (2 veces)
 cuando no está su marido
 alza la cola y se va. (2 veces)

A mi mujer yo la quiero
 porque es tan bonita y bella (2 veces)
 Me voy a dormir con otras
 para no lastimarla a ella (2 veces)

Emite un grito (sonido similar al de la coplera Micaela), para llamar la atención, ritual que todos los sujetos copleros lo hacen. Luego de una pausa grita: “aro, aro, aro” (que es para indicar que recitará una copla sin entonación ni acompañamiento de instrumento alguno). Las coplas son las siguientes:

Anoche estaba durmiendo
 soñé una cosa muy rara.
 Soñé que tú eras bicicleta
 y yo que yo te inflaba, te inflaba.

Mi mujer estuvo en la cama
 yo sentado en la cabecera.
 Con el rosario en la mano
 rogando a Dios que se muera.

El amor de la mujer
 es como la lechuguita
 Echando un poquito de agua
 se mantiene verdecita.

Me' a dicho que era sanita
 sanita de corazón.
 Pero había tenido más agujeros
 que una tabla de cardón.

De lejos se la conoce
 la mujer cuando es bandida
 Tiene las caderas anchas
 y las piernitas torcidas

Soy soltero, quiéranme
 aprovechen de esta pichincha
 Para el amor sí soy bueno
 como el burro pa' la cinta.

Con su permiso, señores.
 les **vua**⁷³ a contar una hazaña.
 Anoche me ha picado una pulga.

La pillado de las pestañas.

⁷³ Según el diccionario tucumano online, es la onomatopeya de la suma de voy (ver Ir) + a (prep.). En vez de decir voy a... se dice “vuá”. Disponible en: <<http://www.taringa.net/posts/humor/1453778/Diccionario-tucumano.html>>.

La performance de este coplero se ha ido desgastando a partir del momento en que gran parte de su discurso fue dirigido a burlarse de las mujeres. Por eso, el público se fue retirando de frente al palco y este performer cambia el tenor de sus dos últimas coplas, sin obtener la respuesta de la audiencia. Termina su presentación rápidamente, agradeciendo al público y recibiendo algunos aplausos. Toma la palabra el locutor. Por cuestiones técnicas he debido parar la filmación, dando por encerrada mi pesquisa en este lugar, ya que mi filmadora es portátil y funciona a batería. Fue difícil conseguir un lugar donde recargarla, y, cuando conseguí hacerlo a medias, las performances de sujetos bagualeros habían acabado. La duración de la batería me permitió filmar aproximadamente 1 hora y ese festival solo tuvo duración de un día (domingo).

Aun así, he podido rescatar performances que, por su carácter efímero, como explica Taylor (2013) se hubiesen perdido para siempre, pues ningún patrocinador o autoridad de ese evento filmó tales performances a fin de ser presentadas para una audiencia virtual, pues este tipo de fiestas son producidas en diferentes localidades de Salta a fin de beneficiar a los pequeños artesanos y performers del canto coplero, mayoritariamente pertenecientes a la clase social menos favorecida. Sería preciso retornar un año después para registrar más performances de sujetos bagualeros y comprobar *in locu* si los mismos sujetos performers del 2015 se presentan y de qué forma reperformatizan las coplas cantadas un año anterior.