



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

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**LUTHIERS Y CANTORES COPLEROS DEL NOROESTE ARGENTINO: ¿VIDAS,
SONIDOS Y PALABRAS O... FOLCLORE?**

VÍCTOR HUGO GUTIÉRREZ FORNELLS

FOZ DO IGUAÇU, PR

2020

VÍCTOR HUGO GUTIÉRREZ FORNELLS

**LUTHIERS Y CANTORES COPLEROS DEL NOROESTE ARGENTINO: ¿VIDAS,
SONIDOS Y PALABRAS O... FOLCLORE?**

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

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

FOZ DO IGUAÇU, PR

2020

VÍCTOR HUGO GUTIÉRIZ FORNELLIS

**LUTHIERS Y CANTORES COPLEROS DEL NOROESTE ARGENTINO: ¿VIDAS,
SONIDOS Y PALABRAS O... FOLCLORE?**

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

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi
UNILA

Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira
UNILA

Prof. Dr. Carlos Fernando Elías Llanos
(Sigla da Instituição)

Foz do Iguaçu, 31 de Março de 2020.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

F727L

Fornells, Víctor Hugo Gutiérrez.

Luthiers y cantores copleros del noroeste argentino: ¿vidas, sonidos y palabras o folclore /
Víctor Hugo Gutiérrez Fornells. - Foz do Iguaçu, 2020.
190 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, JU, Programa de Pós-Graduação em
Literatura Comparada (PPGLC).
Orientador: Andrea Ciacchi.

1. Fabricantes de instrumentos de corda - Argentina. 2. Artistas folclóricos - Argentina. 3.
Cantores - Argentina. I. Ciacchi, Andrea. II. Título.

CDU 78.087.6:398(82)

AGRADECIMENTOS

Mi mayor agradecimiento por conseguir realizar esta segunda Maestría en Literatura Comparada está dirigido al profesor Dr. Andrea Ciacchi, porque fue el docente en el cuál me inspiré y del cual, durante sus aulas doctorales en el IELA y en una materia optativa de Literatura Comparada, supe aprender conceptos nuevos sobre el folclore, la cultura popular y la tradición que me permitieron desconstruir y reconstruir mis antiguas epistemes aprendidas hace más de 5 décadas, en una ciudad tradicionalista y marcadamente dominada por la hegemonía criolla-blanca que controla y mantiene al folclore dentro de una Institución reglamentada. Esa ciudad es Salta, Capital de la provincia homónima y que forma parte de la región geocultural del noroeste argentino, cuya sigla es NOA.

También agradezco a esa energía universal misteriosa que llamamos de Jehová Dios, pues de ella proviene mi sapiencia, el único capital que legaré a mis descendientes. Creo vehementemente que aquella energía cósmica poderosa que rige lo que llamamos de Universo (visible e invisible) y a la cual damos diferentes nombres como el dado por mis ascendientes judío-holandeses maternos: *lehová* es la que siempre fue mi guía, orientadora espiritual, protectora, lo que siempre recargó mi batería “neuronal” transformándome en un ser a cada día más racional y menos mitológico.

Agradezco a mi padre (QEPD) el haberme dado el ejemplo de amar la lectura. Ejemplo que imité desde pequeño, convirtiéndome en un asiduo lector de todos los géneros literarios y un incipiente escritor. Esta capacidad me permite, hasta hoy, haber aprendido empleando el método contrastivo, la lengua portuguesa-brasilera. *A posteriori*, mi agradecimiento se dirige a la Banca de profesores Doctores que me aceptaron para entrar en la Maestría de Literatura Comparada, a través de una entrevista *on-line* y otro agradecimiento para los docentes que estuvieron durante mi calificación recibiendo de ellos las merecidas críticas y elogios que me estimulan a ser cada vez mejor aprendiz, a pesar de estar en la tercera edad.

Por último, agradezco a mi esposa Marlene e hijxs: Larissa, Flavia, Mariana, Emilio, Eleonora y Noelia, copartícipes directos e indirectos de mi lucha cotidiana; a mis 4 nietos y 9 nietas que fueron un estímulo espiritual fortaleciendo mi espíritu e intelecto.

RESUMO

Este trabalho apresenta a pesquisa de campo e posterior análise literário-discursivo comparativo de dois temas: primeiro, as narrativas de vida de dois fabricantes de instrumentos musicais folclóricos (*luthiers*) dentro de um espaço geocultural: o noroeste argentino (NOA) e em segundo lugar, a análise crítica e comparativa do discurso contido em um gênero-canção (Bakhtin, 1997), denominado canto coplero. Buscamos comparar os discursos desses luthiers, bem como os discursos de coplas que abordam, de forma tradicional e folclórica, assuntos como religião, subalternidade, nacionalismo e o sentimento de pertencer a um grupo social minoritário. O método empregado é o indutivo (Diniz e Da Silva, 2008). A abordagem da pesquisa de campo é qualitativa (Creswell, 2010). O procedimento técnico adotado é o de estudo de caso (Yin, 2009), o qual representa uma investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real. *A priori*, realizou-se uma pesquisa exploratória bibliográfico-documental; *a posteriori*, efetuou-se uma pesquisa de campo na cidade de Salta (NOA). Para a análise dos discursos empregou-se a Análise do Discurso Crítica-ADC (Fairclough, 2016; Van Dijk, 2012), devido a sua estrutura multidisciplinar. Mediante uma análise comparatista que busca aproximar-se levemente da epistême da Literatura Comparada dentro da proposta do PPGLC da UNILA, expõem-se os resultados obtidos a partir da análise do discurso realizada com as narrativas de vida dos luthiers e copleros entrevistados, reforçando a tese de que a ideologia do folclore – associada à categoria da indústria cultural – são ferramentas de poder empregadas não só pela classe hegemônica como também por membros da classe popular, uma vez que neste período histórico neocapitalista, qualquer um pode apropriar-se de discursos de poder para controlar e convencer àqueles que pertencem a minorias marginalizadas.

Palavras-chave: Narrativas; *Luthiers*; *Coplas*; Instrumentos; Comparatismo Discursivo.

RESUMEN

Este trabajo presenta la investigación de campo y el posterior análisis literario-discursivo y comparativo de dos temas: primero, las narraciones de la vida de dos fabricantes de instrumentos musicales folclóricos (*luthiers*) dentro de un espacio geocultural: el noroeste argentino (NOA) y segundo, el análisis crítico-comparativo del discurso contenido en un género de canción (Bakhtin, 1997), llamado canto coplero. Buscamos comparar los discursos de estos *luthiers*, así como los discursos de los cantores de coplas (*copleros*) que abordan, de manera tradicional y folclórica, temas como la religión, la subordinación, el nacionalismo y el sentimiento de pertenencia a un grupo social minoritario. El método utilizado es el inductivo (Diniz y Da Silva, 2008). El enfoque de investigación de campo es cualitativo (Creswell, 2010). El procedimiento técnico adoptado es el estudio de caso (Yin, 2009), que representa una investigación de un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real. *A priori*, se realizó una investigación exploratoria bibliográfica-documental; *a posteriori*, se realizó una investigación de campo en la ciudad de Salta (NOA). Para el análisis del discurso, se utilizó el Análisis del Discurso crítico-ADC (Fairclough, 2016; Van Dijk, 2012), debido a su estructura multidisciplinaria. A través de un análisis comparativo que busca acercarse ligeramente al episteme de la Literatura Comparada dentro de la propuesta del PPGLC de UNILA, se exponen los resultados obtenidos del análisis del discurso realizado con las narrativas de vida de los *luthiers* y *copleros* entrevistados, reforzando la tesis. Esa ideología del folklore, asociada a la categoría de la industria cultural son herramientas de poder empleadas no solo por la clase hegemónica sino también por miembros de la clase popular, ya que en este período histórico neocapitalista, cualquiera puede apropiarse de discursos de poder para controlar y convencer los que pertenecen a minorías marginadas.

Palabras-clave: Narrativas; *Luthiers*; Coplas; Instrumentos; Comparatismo Discursivo.

ABSTRACT

This work presents the field research and subsequent comparative literary-discursive analysis of two themes: first, the life narratives of two manufacturers of folk musical instruments (luthiers) within a geocultural space: the Argentine northwest (NOA) and secondly, the critical and comparative analysis of the discourse contained in a song genre (Bakhtin, 1997), called *canto coplero*. We seek to compare the speeches of these luthiers, as well as the speeches of *copletes* that address, in a traditional and folkloric way, subjects such as religion, subordination, nationalism and the feeling of belonging to a minority social group. The method used is inductive (Diniz and Da Silva, 2008). The field research approach is qualitative (Creswell, 2010). The technical procedure adopted is the case study (Yin, 2009), which represents an investigation of a contemporary phenomenon within its real-life context. A priori, an exploratory bibliographic-documentary research was carried out; a posteriori, a field research was carried out in the city of Salta (NOA). For discourse analysis, Critical Discourse Analysis-ADC was used (Fairclough, 2016; Van Dijk, 2012), due to its multidisciplinary structure. Through a comparative analysis that seeks to approach slightly the epistem of Comparative Literature within the proposal of the PPGLC of UNILA, the results obtained from the analysis of the discourse carried out with the life narratives of the interviewed luthiers and *copleros* are exposed, reinforcing the thesis that the ideology of folklore - associated with the category of the cultural industry - are tools of power employed not only by the hegemonic class but also by members of the popular class, since in this neocapitalist historical period, anyone can appropriate power discourses to control and convince those who belong to marginalized minorities.

Keywords: Discourses; Luthiers; Copleros; Musical instruments; Comparativism.

LISTA DE CUADROS Y FIGURAS

FIGURA 1: Guitarra “criolla” fabricada por el luthier Félix Coro.....	49
FIGURA 2: Instrumento Membráfono para cantar coplas.....	53
FIGURA 3: Fiesta de los <i>Chinchasuyos</i>	55
FIGURA 4: Don Fanor Ortega Dávalos, Salta.....	60
FIGURA 5: Escudo de Armas de La Paz, Bolivia.....	64
FIGURA 6: Luthier Félix Coro.....	66
FIGURA 7: Bagualero Vázquez.....	84
FIGURA 8: Bagualero Juan Jaime.....	93
FIGURA 9: Vázquez y su Caja Cuadrada.....	99
FIGURA 10: Algunos Certificados otorgados a Vázquez.....	100
FIGURA 11: Cantautor argentino Jorge Cafrune.....	101
FIGURA 12: Bagualero Juan Jaime (entrevistado).....	106
FIGURA 13: La Región geocultural del NOA.....	174
FIGURA 14: Valles Calchaquíes, Salta.....	175
CUADRO 1: Don Carnal y la Santa Cuaresma del Arcipreste de Hita.....	97
CUADRO 2: Metacoplas sobre la Copla, Caja y Carnaval.....	127
CUADRO 3: Metacoplas de la Copla y Copleros.....	137
CUADRO 4: Metacoplas del libro de Cirila Taritolay.....	140
CUADRO 5: Coplas de diferente métrica según tema de discurso.....	144
CUADRO 6: Coplas extraídas del libro de Carrizo.....	147
CUADRO 7: Coplas sobre el color de piel y la condición económica.....	149

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	12
1 LA COPLA: ORIGEN, ESTRUCTURA POÉTICA Y COPLEROS	22
1.1 EL ORIGEN DE LA COPLA	22
1.1.1 Jarchas, Moaxajas y Seguidillas Ibéricas en España	23
1.1.2 Definición de Copla	29
1.1.3 Metacoplas y Metalenguaje de Coplas en el NOA	33
1.1.4 El Folclore: Entre lo Hegemónico y lo Popular	35
1.1.5 Vestigios Indígenas de Ritmo y Entonación en las Coplas.....	39
1.2 EL CANTO COPLERO: REPERTORIO Y MEMORIA COLECTIVA ORAL	42
1.3 INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL NOA: CLASIFICACIÓN Y EMPLEO	44
1.3.1 La Guitarra Criolla: Instrumento Popular en el NOA.....	47
1.3.2 El Alma Rítmica del Canto Coplero: la Caja	522
1.4 LA CULTURA POPULAR: COMPROBACIÓN EXISTENCIAL EN EL NOA	55
2 NARRATIVAS DE VIDA DE LUTHIERS, COPLEROS Y ESTUDIOSOS	599
2.1 ENTREVISTA AL PESQUISADOR FANOR O. DÁVALOS	59
2.2 ENTREVISTA AL LUTHIER FÉLIX CORO DE SALTA (CAPITAL)	656
2.3 ENTREVISTA AL BAGUALERO Y LUTHIER VÁZQUEZ.....	844
2.4 ENTREVISTA AL BAGUALERO JUAN JAIME.....	1066
2.4.1 Primera Parte de la Entrevista (Grabada)	1077
2.4.2 Segunda Parte de la Entrevista (Filmada).....	113
3 ANTOLOGÍA COPLERA DEL NOA	1188
3.1 JARCHAS, MOAJACHAS Y SEGUIDILLAS IBÉRICAS (SIGLOS X AL XV)...	1188
3.2 LAS COPLAS EN AMÉRICA LATINA Y NOA (SIGLOS XX Y XXI).....	1233
3.3 ANTOLOGÍA COPLERA SEGÚN SU TEMÁTICA.....	1255
3.1.1 La Coplera Cirila Simona Taritolay y su Libro	13826
3.1.2 Coplas Recogidas de Diversas Fuentes.....	14332
3.1.3 La Coplera Cirila Simona Taritolay y su libro.....	138
3.1.4 Coplas Recogidas de Diversas Fuentes.....	143
CONSIDERACIONES FINALES	15151
BIBLIOGRAFÍA	1588
ANEXO	1688

LA REGIÓN GEOCULTURAL DEL NOA: HISTORIA Y EVENTOS	1688
A. EL ESPACIO GEOCULTURAL DEL NOA Y SU CULTURA	1688
¿Qué entendemos por geocultura?	1688
Dicotomía entre culturas cerradas y abiertas	1699
Aspectos geográficos y culturales prehispánicos del NOA	1699
Los Pueblos Originarios Prehispánicos del NOA	17070
El vocablo “calchaquí”	1722
Estructura Geopolítica del NOA: Provincias; Clima; Geografía	1733
Salta y su Historia: Hegemonía Criolla-Blanca.....	1766
El Mestizaje en el NOA	1766
El Proyecto Peruano PERLA: Verosimilitud con el NOA	1777
Conceptos de criollo y criollismo en el NOA.....	1788
La Cultura Popular: conceptos y modelos	1822
La Cultura Popular del NOA	1844

INTRODUCCIÓN

En el espacio geocultural del noroeste argentino (NOA) coexisten actualmente dos prácticas culturales populares: la primera, denominada de canto coplero es un género-canción¹ que fue consolidándose por la fuerza de la transmisión oral y el poder de la escritura² a lo largo de los últimos dos siglos, mantenida, principalmente, en la memoria colectiva de una parcela de las clases populares visiblemente de origen mestizo y de condición económica baja. La segunda, también con empleo fundamental de la transmisión oral, es la fabricación artesanal de instrumentos musicales clasificados como folclóricos por parte de pocos *luthiers*, vocablo que aunque sea de origen foráneo (francés), es empleado para designar a estos artesanos.

Por ser estas dos prácticas transmitidas principalmente por la oralidad buscamos entender, analizar y presentar, desde una óptica transdisciplinar, la narrativa de vida de los actores (cantores y luthiers) apoyándonos en teóricos como García Canclini (2001); Santos (2013), Coutinho y Carvalhal (1994); Antônio Cândido (2006), Fairclough (2001), entre otros. La categoría geocultural³, con base en el paradigma de la geografía cultural servirá, conforme Batista (2015), para el análisis de la dimensión inmaterial de la cultura del NOA. Ya el vocablo oralidad hace alusión a la forma de difusión de estas dos prácticas culturales: la que es realizada a través de la memorización e improvisación transmitida por la voz, aunque también haya empleo de la tradición escrita impuesta, desde finales del siglo XIX, por la hegemonía argentina enfatizando la enseñanza de la lectoescritura en las escuelas primarias.

Destacamos la importancia de los estudios de literatura oral con base en el postulado de Fernández (2013), presente en su libro “Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil”. Para este teórico, el valor dado actualmente a la producción literaria oral surgió en 1881 con la propuesta del francés Paul Sebillot

¹ Empleamos este concepto con base en el paradigma de géneros discursivos de Bakhtin (1997).

² Después que la hegemonía criolla del siglo XIX (1884) reglamentó la enseñanza obligatoria del Castellano en escuelas públicas, al promulgar la Ley de Educación común, gratuita y obligatoria. Fue la base del sistema educativo nacional.

³ Este vocablo se originó en 1970 en la Escuela de Berkeley (USA) para designar los aspectos subjetivos e inmateriales de una determinada cultura a ser estudiada y su surgimiento, conforme explican Mathewson & Seemann (2008), fue por iniciativa de Carl Sauer que, junto con sus colaboradores, realizaron varios trabajos investigativos en América Latina sobre la historia ambiental de diferentes culturas.

y su estudio abarca todo tipo de producción literaria de personas que, sabiendo o no leer, están vinculadas de alguna forma a la literatura; como sustenta Bakhtin (1997), la oralidad es uno de los géneros primarios más usados.

El análisis de las narrativas de vida de dos luthiers – Félix Coro y Tomás Vázquez – junto con la noción, origen y práctica de la copla y las narrativas de vida de dos copleros – Juan Jaime y Tomás Vázquez – fue realizado a partir de las categorías de cultura popular, folclore, industria cultural, mestizaje, hibridación y transculturación; que, aunque no sean idénticas, refuerzan la hipótesis de que ambas prácticas culturales mencionadas son fenómenos de producción cultural-popular actuante en la contemporaneidad latinoamericana y que sufren - al igual que sucede con otras prácticas tradicionales - con el avance de la globalización y hegemonía de la industria cultural.

Los pocos *luthiers* y los sujetos-copleros que viven de su plusvalía en el NOA son una fuente importante dentro de la literatura debido a sus narrativas de vida que, cuando comparadas, nos ayudarán a entender ciertos aspectos socioeconómicos, culturales, religiosos y políticos de una época pasada, analizando conceptos comunes entre tales narrativas como: folclore, tradición, regionalismo, creencias, indigenismo, religiosidad, etc.

En sus narrativas – registradas a partir de entrevistas participantes (Nogueira, 1968) -, encontraremos informaciones valiosas sobre un pasado preso a la clase hegemónica (primero la española y posteriormente, la criolla) junto con las creencias transculturadas e hibridizadas de algunas culturas originarias (como la diaguita y la quechua) y europeos; la aceptación de su subalternidad y el sometimiento condicionado a la industria cultural, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El sintagma industria cultural servirá para subrayar las tendencias globalizadoras que, además de operar y modificar áreas como la económica o la tecnológica, también influyen grandemente en el consumo y la producción simbólica de bienes culturales populares, como es el caso de la fabricación artesanal de instrumentos considerados folclóricos - la guitarra criolla, el bombo legüero y la caja (usada para acompañar al canto coplero) -, por eso que esa industria, junto a los conceptos de folclore, tradición y subalternidad entran en juego dialéctico en este trabajo.

Los bienes simbólicos representan, según Bourdieu (2007), las diferentes categorías de productos – mercaderías y significados – cuyo valor cultural y mercantil subsisten son relativamente independientes aún en casos en que el poder económico reafirme la consagración cultural de algunos de ellos, en detrimento de muchos otros. De esta forma, podríamos decir que la producción de dos bienes simbólicos en el NOA - fabricación artesanal (*luthería*) de instrumentos musicales y el canto coplero – representan diferentes categorías de productos pero con un mismo valor cultural y significado: la supervivencia por el empleo de una forma de producción masiva que, desde hace tiempo, se mantiene en la memoria colectiva de grupos sociales de condición subalterna.

Aunque actualmente la globalización esté llevando a una homogenización de los modos de vida de las sociedades latinoamericanas, aún es posible percibir - en la producción de los bienes simbólicos supracitados - una mezcla hibridada de matrices y productos simbólicos de diferentes culturas que, conforme expresa Briceño (2015), han sido creados por profundos procesos históricos de entrecruzamiento cultural, producidos y mantenidos en todo el continente latinoamericano.

Nuestra pesquisa, dentro del espacio geográfico escogido, buscó valorizar el diálogo entre dos personas empleando la entrevista semiestructurada, sin ser, conforme Ciacchi (1997), apenas un proceso académico entre el sujeto que investiga y el sujeto-objeto de esa investigación, pues este segundo sujeto (el entrevistado) es dueño y señor de un conjunto de informaciones (objetos) conteniendo historias de vida, conceptualización particular del mundo, comportamientos, etc. Toda historia de vida es una forma de producción oral inherente a las clases subalternas que posee, según explica Ciacchi (1997), “características propias y formas de producción discursiva relacionadas a las condiciones de realización personal”.

De ahí su importancia dentro de los estudios de la literatura comparada, pues una historia de vida - recompilada y convertida en una narrativa popular - nos ayudará a entender un poco más sobre la cultura popular de un grupo social, la cultura popular, el folclore y la tradición. El concepto de transculturación⁴ se asocia en este trabajo al de hibridación - propuesto por García Canclini (2001) – pues representa una nueva

⁴ Fue el cubano Fernando Ortiz (1940) quien crea el vocablo transculturación para representar la identidad cubana que, como en muchas otras culturas latinoamericanas, respondía – y lo continua haciendo – a intereses de grupos hegemónicos. Nota del autor.

forma cultural que, para Briceño (2006), implica en una fusión de las etnias cuyo resultado es el surgimiento de una nueva forma cultural conteniendo elementos de las dos matrices culturales que la originaron. Esa fusión o mezcla que algunos teóricos llaman de hibridación cultural, representan una realidad que está presente en toda América Latina, aunque no lleguemos a comprenderla totalmente.

Para García Canclini (2001), la hibridación es una categoría que encierra un conjunto de procesos dentro del cual las estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras – foráneas – para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas. En la hibridación, “lo diferente se vuelve igual y lo igual, diferente, apareciendo fusiones de elementos tradicionales y modernos”⁵.

Por su vez, la transculturación es una categoría que, originalmente representaba un panorama cristalizado donde diversos grupos sociales populares se unían armoniosamente, en una síntesis cultural. Ya en este trabajo, el concepto en cuestión sirve para traer luz a los procesos discursivos como, por ejemplo, las narrativas tradicionales, indígenas o regionales y los contenidos subalternos que comparten, junto a la cultura moderna occidental, horizontes simbólicos distintos.

Otra categoría que empleamos - de forma positiva - es la del mestizaje, con base en el postulado de Serge Gruzinski (2007), pues, aunque haya perdido parte de su legitimidad académica, tiene aquí el propósito de justificar una fusión de diferencias que justifican la inexistente homogeneidad cultural latinoamericana. Según sustenta Briceño (2006), el mestizaje representa a una categoría que, aunque actualmente perdió su legitimidad académica, conserva gran vigencia dentro del imaginario colectivo.

Según Cornejo Polar (1994), esa categoría representa un recurso conceptual poderoso y amplio a través del cual Latinoamérica se interpreta a sí misma. El concepto de mestizaje también es defendido, desde un punto de vista positivo, por Albert Recasens (2010), en la Introducción del libro “A Tres Bandas”⁶. Para este teórico, la dificultad en emplear y entender el mestizaje desde un punto de vista positivo tropieza en toda Latinoamérica “con hábitos intelectuales que proponen la

⁵ “A Tres Bandas”, (2010, p. 17).

⁶ Organizado y publicado en España, por el Museo de Antioquía y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX (Org.). Participaron varios teóricos latinoamericanos que presentan un análisis profundado de la musicalidad de América Latina, empleando tres ejes analíticos: mestizaje, sincretismo e hibridación. Nota del autor.

idea de un mundo homogéneo, o de identidades monolíticas que asignan a cada grupo humano, unas características y unas aspiraciones predeterminadas”. Aunque muchos teóricos decidieron rechazar el vocablo mestizaje, para otros, este vocablo representa aquello que aquí sustentamos: la existencia innegable en toda América Latina de una mezcla interétnica y polifónica de voces y culturas.

Para Gruzinski (2007), mestizaje es un concepto semiótico positivo, porque representa la mezcla; o sea, un fenómeno indiscutible que aconteció y acontece en todo el continente americano - porque, a pesar de que las relaciones entre mestizaje biológico y mestizaje cultural no sean claras, la existencia de individuos mestizos en toda América es un hecho indiscutible aunque eso no signifique que debemos aceptar totalmente los binomios como biológico/cultural; biológico/social o cultural/político, pues caeríamos en una ideología sustentada por la elite: el etnocentrismo.

Y al mencionar este último vocablo, debemos entenderlo como un concepto histórico-geográfico que consiste substancialmente, en darle más valor a la propia cultura de quien analiza, empleándola, conforme explica Montiel (2005, p. 263), “como modelo para medir y valorizar las formas, contenidos y valores de las culturas ajenas, o diferentes”. Ciertamente que el etnocentrismo se mantiene porque algunas culturas se consideran superiores a otras y la principal causa de ello está en la incapacidad – consciente o inconsciente de una sociedad – de entender los modos de vida y pensamiento de culturas consideradas como “primitivas” o “incultas”.

Al mencionar la categoría “popular” (asociada al vocablo cultura), nos remitimos a diferentes teóricos como García Canclini (1983; 2001), Briceño (2006), Alabarce y Añón (2016) y Ciacchi (1997). Este último teórico mencionado considera que el adjetivo popular posee forma y significado propios, los cuales deben ser encontrados y discutidos durante el proceso de análisis e interpretación; así, la cultura popular, en este trabajo, representará el patrimonio compuesto por las narrativas de vida de los entrevistados y el canto coplero, una vez que estas dos categorías son elementos constituyentes de un grupo social minoritario.

Luego, una cultura popular existirá para confrontarse con la cultura dominante, controladora del mercado cultural y cuyo objetivo es subordinar a aquellos que poseen experiencias culturales y sociales diferentes. Por su parte, los folcloristas, - mantenedores del pensamiento romántico-positivista del siglo XIX y de una perspectiva etnocéntrica – afirman que la cultura popular era – y es - sinónimo de

tradición, ya que representa un saber tradicional transmitido, principalmente, por la oralidad y exclusivo de un grupo de campesinos o pueblerinos, pero nunca entre individuos de un grupo social urbano y burgués. Sin embargo debemos entender que la tradición no crea la sobrevivencia de un grupo o de una persona; su importancia es que esta categoría nos sirve cuando queremos mantener “vivo” algún evento del pasado, aunque perderá valor cuando sea usada dentro del ámbito musical folclórico usado por una cultura popular.

Para Maria I. N. Ayala (2015), la cultura popular es opuesta a la oficial, porque esta última, además de competir con la popular, busca apagar marcas comunitarias (orales y populares), estableciendo prejuicios de valores y definiéndola como algo exótico y curioso. Luego, el sintagma cultura popular pasa a representar a la cultura del pueblo y, por lo tanto, puede ser considerada como una práctica propia de grupos subalternos de la sociedad, sin caer en la creencia - impregnada del Romanticismo europeo del siglo XIX⁷ - de que toda cultura popular es rústica, campechana, ingenua, y que atenta contra el progreso y la civilización.

Al contrario, toda cultura popular expresa algo muy importante: el punto de vista y los intereses de las clases dominadas y, por lo tanto, cualquier manifestación cultural proveniente de las clases populares debe ser considerada como una práctica asociada indefectiblemente a hábitos y visiones de mundo de los que están inseridos en ella.

El folclore es otra categoría de carácter polisémico y, por lo tanto, también precisa ser analizada detenidamente porque ella contiene (o representa) elementos humanos importantes dentro de los estudios latinoamericanos: el indígena y el mestizo de éstos. Entre los teóricos, la categoría del folclore ha creado innúmeras teorías y paradigmas, siendo que para algunos, ella es algo que debe ser criticado o dejado de lado y para otros, debe ser entendido desde un punto de vista antropológico.

Para García Canclini (1983), por ejemplo, el folclore representa un archivo fósil y alejado del ámbito político, surgido en el siglo XIX como un concepto que servía como representación de una visión de mundo de las clases subalternas desde el

⁷ “El Romanticismo [...] tuvo impacto importante en la definición del concepto de **cultura popular** al transformar la predisposición negativa que existía anteriormente en relación a las manifestaciones populares, en elemento positivo para su aprehensión. Al inicio del siglo XIX, la cultura popular es “descubierta” por los intelectuales adquiriendo una gran dimensión”. (ORTIZ, 1986, p. 10).

punto de vista hegemónico.

De la misma forma piensa el teórico brasileño Domingues (2011), pues el folclore pasó a ser usado por los intelectuales europeos a partir de 1760, como un hito fronterizo entre la cultura de las elites y la cultura de los campesinos, dejando de lado la cultura de las clases menos favorecidas (constituida por campesinos que emigraron a las ciudades en busca de mejores condiciones de vida, pero que acabaron formando un sector social marginalizado). También Renato Ortiz (1986) sustenta que el concepto en cuestión, creado en el siglo XIX, servía para diferenciar las sociedades peyorativamente clasificadas como “primitivas” de las “cultas”.

García Canclini (1983) corrobora la tesis de Domingues afirmando que el folclore era una categoría que servía para indicar una distancia entre un grupo étnico “superior” y un grupo “subordinado” que mantenía – hipotéticamente – costumbres y creencias de un pasado. Luego, el folclore adquiere un espectro negativo porque, para estos teóricos, representa una frontera entre lo subalterno (inculto) y lo hegemónico (culto con estructura euro y etnocéntrica). Pero el folclore no debe ser considerado apenas como un archivo fosilizado y apolítico que promueve una política populista, pues, aunque no transmita una visión de mundo que legitima a las clases populares – conforme García Canclini (1983) -, el folclore es una categoría sumamente importante que estructura el pensamiento y el trabajo investigativo aquí expuesto.

Tampoco debe ser empleado en sentido peyorativo, sin darle importancia. No debemos caer, como investigadores, en aquello que Ayala (1987) definió como el gran error teórico de intelectuales criollos latinoamericanos y europeos: considerar que la categoría del folclore es “aquello que no debe ser llevado a serio” porque apenas representa lo pintoresco, arcaico, inculto y anacrónico de una sociedad. Por lo tanto, no precisamos preocuparnos tanto en registrar eventos culturales definidos como folclóricos porque de así hacerlo, estaremos creando archivos de repertorios (Taylor, 2013), reconociendo que el folclore es apenas una categoría opuesta a la civilización, con eventos registrados principalmente por la escritura; aunque sí precisaremos documentar muchos eventos populares folclóricos como forma de mantener viva la memoria popular de una sociedad, o de un grupo social.

No es solo en el medio rural que iremos encontrar elementos definidos como folclóricos; esta ideología forma parte de un pensamiento conservador y

tradicionalista, porque también encontraremos folclore en el ámbito urbano. Por lo tanto, no compartimos la idea de que esta categoría representa a poblaciones incultas, rudas o ingenuas. Otrosí, reconocemos que uno de los elementos que caracterizan al folclore es la tradición; luego, para que un evento o bien simbólico sea considerado como folclórico debe, al menos, haber surgido en algún momento histórico anterior al nuestro. De esta forma, sustentamos que el folclore posee una tradición inherente a una comunidad o cultura, principalmente la entendida como cultura popular.

En la primera etapa, se realizó una pesquisa exploratoria bibliográfico-documental a fin de obtener material de tesis, disertaciones, artículos científicos y libros que pudiesen servir de apoyo teórico para este trabajo. Posteriormente, realicé una pesquisa de campo en la ciudad de Salta, que posibilitó la observación de algunos eventos bien como la recolección de datos relacionados a la vida y trabajo de algunos luthiers conocidos en la región, rescatando y registrando narrativas de vida de copleros(as) ancianos que vivieron un tiempo histórico diferente al actual y que mantienen en sus memorias, vestigios de una tradición oral, verdaderamente folclórica.

Conforme Thomson (1992), para tener suceso en la entrevista es preciso ser “habilitado”. Hago hincapié en el postulado de este teórico, pues existen estilos diferentes de entrevistas, desde una charla informal hasta el estilo más formal de preguntar. Para el análisis de los discursos (de los artesanos con sus narrativas de vida y de las coplas y copleros) he empleado el paradigma de Fairclough (2001) conocido como el Análisis Crítico del Discurso-ACD cuya función es analizar la función social del discurso.

También Wodak e Meyer (*apud* Van Dijk, 2003) enfatizan el empleo e importancia del Análisis Crítico del Discurso debido a su estructura multidisciplinar donde participan elementos discursivos, cognitivos (semióticos, mimos-gesticulares, simbólicos) junto a elementos de la dimensión social, como discursos interpersonales de todas las esferas sociales incluyendo también los políticos, económicos y culturales. Presentamos también un género canción - con base en el paradigma de Bakhtin, (1997) -, denominado de “canto coplero” y el discurso de algunos entrevistados – autodefinidos como bagualeros(as) – analizando en las coplas el discurso que contiene otros – implícitos – con diferentes niveles de otredad.

Dividimos este trabajo en tres Capítulos que permiten tener una visión más clara sobre el espacio geocultural del NOA y de algunos integrantes de grupos sociales minoritarios estrechamente relacionados con el folclore, la tradición, la industria cultural, la religión y el regionalismo patriótico. En el Capítulo 1 presentamos a la copla: su origen, su transculturación, su estructura poética (rima, métrica y discurso). También analizamos detenidamente las categorías de folclore y neobarroco buscando comprender de qué forma ellas inciden o son reconocidas en el NOA. Presentaremos a dos instrumentos musicales populares muy usados por los folcloristas del NOA: la guitarra criolla y la Caja.

Otrosí, sustentamos la hipótesis de la existencia y fuerza que posee hasta hoy la hegemonía sobre el folclore en Salta y resto del NOA mantenida por la clase criolla-blanca junto a la industria cultural. En el Capítulo 2, están plasmadas las narrativas de vida de dos conocidos *luthiers* residentes en la ciudad de Salta siendo que uno (Félix Coro) es apenas artesano y el otro (Tomás Vázquez) es, además de artesano, un coplero. También presentamos la narrativa de un estudioso y escritor de coplas muy renombrado, el tarijeño radicado en Salta, Fanor Ortega Dávalos.

En este capítulo incorporo en cada entrevista, mi análisis del discurso crítico, con base en el paradigma de Fairclough (2016). Ya el Capítulo 3 es un compendio de una Antología Coplera rescatada de libros publicados en Salta por algunos sujetos bagualeros (de ambos géneros), como también de coplas encontradas en la Internet de diferentes momentos históricos. Presentamos un somero análisis de sus discursos, agrupándolas según su temática.

Esta Antología se inicia en el siglo XI con las *jarchas*, *moajachas* y *seguidillas* porque sustento que son la base histórico-literaria de las coplas neobarrocas actuales empleadas en diferentes géneros canciones de Latinoamérica. En el Anexo, colocamos algunos datos importantes de la región geocultural del NOA como son los aspectos geográficos e históricos además de una breve historia de los pueblos prehispánicos que habitaron este territorio.

Finalmente, en las Consideraciones Finales, exponemos los resultados obtenidos del análisis de discurso realizado a partir de las narrativas de vida de los *luthiers* y copleros entrevistados, reforzando la hipótesis de que el folclore, asociado a la industria cultural son herramientas de poder no solo por parte de la clase hegemónica sino por miembros de la clase popular, una vez que en este momento

neoliberalista, cualquiera puede apropiarse de discursos de poder para controlar y convencer a aquellos que pertenecen a minorías marginalizadas a vender su producto artístico, desprovisto totalmente de su aura como obra de arte.

Este trabajo investigativo es menguo y precisaría de mucho apoyo logístico y monetario para recorrer exhaustivamente la región, rescatando y registrado para la posteridad, eventos y prácticas incorporadas sobre la *luthería* de instrumentos musicales, el canto coplero y las narrativas de vida de toda una parcela social marginalizada.

1 LA COPLA: ORIGEN, ESTRUCTURA POÉTICA Y COPLEROS

Presentamos aquí el origen de la copla que varios teóricos afirman ser de procedencia hispánica y por eso buscamos desestructurar esta tesis analizando a la copla andina como una de las prácticas populares más empleada en toda Latinoamérica y que representa un proceso de transculturación (vocablo creado por Fernando Ortiz en la década de los 40') o hibridación (concepto propuesto por García Canclini en los 80'). Aunque el canto coplero posea una estructura poética inicial de la península ibérica, representa en la América Latina actual, una mezcla cultural o transculturación - entre la poética popular barroca hispánica y el ritmo, entonación de voz y empleo de instrumentos prehispánicos de los originarios, en este caso, de los habitantes andinos y subandinos como es el caso de los diaguitas.

Así, después de sufrir el proceso de transculturación primaria, la copla (convertida en canto coplero) se mantuvo y transmitió por la oralidad, con una estructura poética neobarroca, dentro del espacio geocultural del NOA, apropiada por los descendientes mestizos de aquellos originarios que habitaban esa región. Esa transculturación se acentúa a partir del siglo XIX, cuando la clase criolla-blanca establece su dominio ideológico con los conceptos de nación, pueblo, tradición y folclore.

Para Zapana (2011), la copla y, por extensión, el canto coplero representarían la poesía popular del NOA: una "voz poética oral" que debió ser registrada por la escritura para no perderse. Además de ser estrofas - entonadas o cantadas -, las coplas son el instrumento mediante el cual es representada la identidad de sujetos "copleros", dentro del espacio geocultural andino y subandino.

1.1 EL ORIGEN DE LA COPLA

Empleada en algunos géneros canciones "tradicionales" del NOA como la baguala, la vidala, la vidalita andina y la tonada, la antigua copla, antes de sufrir transculturación en continente americano, tuvo su origen poético (estructura, rima, discurso popular) en la España medieval, pues estudios comprueban que su "nacimiento" data del siglo VIII con el proceso de mezcla entre la cultura visigoda y la

árabe que había invadido parte de la península ibérica⁸. De la costumbre de cantar cantigas por los árabes peninsulares y por los judíos surgirán las primeras formas poéticas transculturadas: las muasajas, las jarchas y, posteriormente, las seguidillas.

Según el literato español Milá y Fontanals (2010, p. 337), aunque hubo influencia poética árabe durante muchos siglos en España, “[...] la arábica no penetró en las raíces de nuestra poesía, a pesar de grande importancia [...]”. Sin embargo, otros teóricos contradicen lo expuesto por Milá y Fontanals al afirmar que la poética árabe influyó la formación y manutención de géneros poéticos como las moaxajas, jarchas y seguidillas, las cuales, con el paso del tiempo, servirían de base de una poesía que si bien inicialmente era culta, pasó a ser usada por el pueblo español, convirtiéndola en una poética popular de la cual surgirían, modificadas, las coplas neobarrocas mantenidas desde el siglo XIX hasta los días actuales en todo el territorio latinoamericano.

1.1.1 Jarchas, Moaxajas y Seguidillas Ibéricas en España

Antecesora de la copla andina y subandina - cantada en ritmos de baguala o vidala en el NOA -, está la copla española que, conforme explican Domenech y Romeo (2012) formaba parte de la poética culta española a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Pero esa copla “culta” del Medioevo ibérico tenía también un origen: las jarchas y seguidillas populares, herencia mozárabe y judía de los siglos XI al XIV. La copla medieval se expande por todo el territorio español ahora unificado después del descubrimiento de América y expulsión de los árabes, fortaleciéndose a partir del siglo XVII con el Siglo de Oro Español, representante del barroco europeo.

Las siguientes coplas barrocas eran cantadas y/o recitadas en la península ibérica, entre los siglos XVII y XIX y sirven como ejemplo de la transculturación poética que aconteció en todo el territorio americano conquistado y controlado por la Corona española, pues presentan una similitud en su estructura poética (rima y métrica) como también en su composición discursiva con temas populares como: amor, traición, lamento, angustia, etc.

⁸ “Los árabes dieron el nombre de al-Andalus a la España musulmana, nombre que se perpetuó en el actual de Andalucía [...] El nombre de al-Andalus aparece ya en tradiciones atribuidas a Mahoma, en poesía árabe preislámica o de la primera época del Islam o en relación con los primeros califas que sucedieron al Profeta. Todas estas fuentes son anteriores al año 711”. Disponible en: <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2011/10/invasion_arabe.pdf>. Consultado el: 10 dic. 2019.

Una dama me mandó
que sirviese, *i* no cansase.
Que sirviendo alcanzaría
todo lo que desease.

Señora, *desqe aqi* entré,
el corazón me ha robado;
la *qe* le hubiere tomado
el suyo en *truoco* me dé.

Seguidilla española del siglo XVIII (anónima)

Las dos estrofas anteriores están escritas en castellano antiguo y tal vez sea difícil la comprensión de su discurso para aquellos que no son de habla española o aun siendo, no tienen una guía para interpretar ese discurso. En la primera estrofa, el empleo del sustantivo “dama” indica que la copla hace referencia a una mujer de clase burguesa o aristócrata. El vocablo correspondiente de género masculino es “caballero”. Pues bien, esa dama tiene el poder (aunque sea literario) de mandar a su pretendiente a servirla sin reclamar, prometiéndole – he aquí el tono irónico de la copla – que al servirla el hombre alcanzaría todo lo que desease (cuerpo y alma, quizá).

¿Falsa promesa o utopía poética? Lo cierto es que la segunda estrofa muestra al hombre en desasosiego, pues habiendo servido a la dama lo único que consiguió fue perder su corazón (metáfora) por amor, exigiéndole ahora que ella le dé el suyo. Castro (1999, p. 216) comenta que las jarchas eran usadas en fiestas populares donde participaban árabes españoles, moros, judíos y españoles. De esta manera, es posible definir a las jarchas como:

“[...] breves poemas de amor que representan el mundo femenino, el mundo de las mujeres visto por ellas mismas. En las jarchas se trata de la ausencia del amado, o quejas formuladas dentro de unos sentimientos amorosos e secretos muy íntimos. No hay duda que las jarchas forman la primera tentación de un discurso amoroso que lleva las señas de mujer” (AMAR, 2013, p. 4).

Según explica Castro (1999, p. 216), las jarchas “[...] eran cantadas en las celebraciones del solsticio de verano, conocido popularmente como el día de San Juan”. Tenía en esa fiesta la clase popular española “[...] la costumbre de quebrar lanzas [...] que se hacía en honor de una dama [...] simbólicamente asociada a la renovación primaveral y revela un alto sentido erótico” (CASTRO, 1999, p. 216).

Una de las tantas jarchas cantadas en el día de San Juan del siglo XI en España, es la siguiente:

¡Albo⁹ día, este día!
 ¡Día del - “*ansara, aqqá*”!
Vestirey mieo “al-mudabbaj
wa-nasuqqu-r-rumha xzaqqá”

¡Lindo día, este día!
 ¡Día de la sanjuanada, en verdad!
 Vestiré mi brocado
 y quebraremos lanzas¹⁰

Para el teórico español Baños (2006, p. 24), las jarchas mozárabes del siglo XI y XII eran muy empleadas en el territorio de Andalucía aunque algunos estudios realizados en el siglo XX han demostrado que también se extendieron por toda la península ibérica siendo cantadas en lengua romance y hasta en galaico-portugués, usadas en forma de coplas de villancicos. Una jarcha del siglo XII presentada por Baños (2006) es la siguiente:

¿*Qué fareyo, mamma?*
Mieo-l-habibi ya vase
con tan bel fogore.
Layta non lo amase.

¿Qué haré, madre?
 Mi amigo ya se va
 con tan hermoso ardor
 ¡Ojalá no lo amase!

De acuerdo con Castro (1999, p. 213), “[...] las jarchas serían una prueba de la latencia viva y operante de la cultura popular, cuya tradicionalidad se impone a los poetas árabes y acaba por ser transcritas en sus muasajas”. Así, la jarcha sería el complemento de la poesía muasaja árabe peninsular, una “mezcla” poética bilingüe entre la lengua árabe y el dialecto andaluz (hibridación del castellano antiguo con el latín vulgar) del siglo XI. La siguiente jarcha bilingüe pertenece al cancionero popular andaluz del siglo XI, conforme presenta en su libro el teórico Castro (1999, p. 214):

¡*Tant’ amare, tant’ amare,*
habibi, tant’ amare!
enfermeron welyos gayados,
ya duolen tan male.

¡Tanto amar, tanto amar,
 amigo mío, tanto amar!
 enfermaron mis ojos llorosos
 ya duelen mucho.

⁹ Adjetivo muy usado en lenguaje poético cuyo significado es blanco. Tonos albos. Flor alba. Disponible en: <<https://dle.rae.es/albo?m=form>>. Consultado el: 20 dic. 2019.

¹⁰ CASTRO, (1999, p. 216).

Algunos vocablos de la jarcha anterior son árabes mezclados con el castellano antiguo hablado en Andalucía, por ejemplo: *habibi*. El cancionero de jarchas y muasajas presentaba la cultura urbana española con matices de hibridación musulmana y tenía, como principal eje motivador, la visión femenina del amor, con su gracia, su sensualidad y su aproximación con las religiones dominantes. Para Castro (1999), las jarchas representan un estilo escrito de la lengua romance.

Eran versitos que rematan o finalizan una forma de poema llamada *muasaja*, escrito hacia el siglo X y XI, en lengua árabe o judía. En lengua árabe, el vocablo *jarcha* significa “fin” o “salida”. En la región de la Andalucía musulmana entre los siglos IX y X, eran cantadas al final de cada poema árabe o hebreo similares a los antiguos villancicos españoles del siglo XIX y a las actuales coplas cantadas tanto en España cuanto en el NOA. Un ejemplo de jarcha es el siguiente:

ESPAÑOL ANTIGUO	ESPAÑOL MODERNO
<i>Ben, sidi, beni!</i> <i>El qerer es tanto beni</i> <i>d' est' az-zameni</i> <i>kon filio d'Ibn ad-Daiyeni.</i>	Ven dueño mío, ven, porque el amor es un gran bien que nos depara esta época feliz, gracias al hijo de <i>Ibn al-Dayyan</i> .

Fuente: <http://hispanoteca.eu/Literatura%20ES/La%20C3%ADrica%20medieval.htm>, 2020.

Aunque los árabes abandonaron España después del descubrimiento de América, las jarchas permanecieron en el territorio ibérico mantenidas en la memoria colectiva del pueblo y modificando, durante el paso de los siglos, su estructura poética hasta convertirse en una nueva estructura: las seguidillas, traídas al continente americano – posiblemente - por marineros de Andalucía, una región española donde las seguidillas eran practicadas y transmitidas oralmente de generación a generación por las clases menos favorecidas.

Para mayor esclarecimiento sobre la seguidilla nos remitimos al estudio presentado por la etnomusicóloga mexicana Lidia Márquez (2019, p. 67) sobre este tópico. Para ella, la seguidilla es “[...] un tipo de canción que surge en España y cuyos inicios se remontan [...] a finales del siglo XVI [...] El elemento más significativo de la seguidilla lo constituye su estructura poética”. Esa estructura poética está constituida por estrofas de cuatro versos – así como la copla andina es actualmente –. Estos versos son heptasílabos cuando su métrica es impar y pentasílabos cuando su métrica

es par¹¹. El siguiente ejemplo es el de una seguidilla popular del Siglo de Oro español:

Vayan las seguidillas
Porque venga así
De principio triste
A un alegre fin.

Dices que no pida
dinero a nadie:
Prueba tú, no comiendo,
verás si es fácil.

La vergüenza me embarga,
pedir prestado
Y responde el hambre
que sin embargo¹².

Observemos que la primera estrofa tiene versos pentasílabos y heptasílabos y, para ejemplificar, dividiremos la métrica del primer verso: *va - yan - las - se - gui - di - llas = 7 sílabas*. Ya la métrica del segundo verso tiene 5 sílabas: *por - que - ven - ga - a - sí*, pues uno de los recursos de la métrica castellana es el hiato (simbolizado con esa línea curva que une dos vocales iguales).

El discurso de esta seguidilla representa a la clase popular subalterna de la España barroca del siglo XVII y uno de los elementos discursivos, a partir del Análisis Crítico del Discurso, es la pobreza en la cual estaba sumergida la clase baja (campesinos, artesanos, soldados, etc.). Asociados a la pobreza están dos elementos que hasta el día de hoy son vidrieras de la diferencia socioeconómica de las clases populares de antaño y de las actuales: la mendicidad (pedir dinero); el hambre (no es fácil estar sin comer) y la vergüenza del pobre de pedir prestado algún valor o alimento.

Lentamente las seguidillas, en Latinoamérica, fueron mezclándose con ritmos originarios prehispánicos hasta convertirse en lo que actualmente llamamos de coplas, ingrediente poético de inúmeros géneros musicales latinoamericanos, no solo en la región andina sino en todo el continente. Este género poético popular no fue ni olvidado ni dejado de lado, tanto por los españoles de clase popular que vinieron a este continente cuanto por sus descendientes directos o indirectos (mestizos),

¹¹ “Se trata de la única forma de la poética castellana que posee esta característica tan distintiva de versos impares fluctuantes. La peculiaridad se enfatiza cuando se comprueba que esta alternancia métrica no ha sucumbido al paso del tiempo ni a los espacios geográficos en los que ha perdurado” (MÁRQUEZ, 2019, p. 67).

¹² MÁRQUEZ, (2019, p. 77).

reestructurándose por medio del proceso de transculturación alcanzando a todo el continente americano de habla castellana y portuguesa, manteniendo una estructura poética fiel a su origen peninsular adoptando el nombre de coplas. Existen dos vertientes teóricas sobre el presumible origen de la copla: la clase hegemónica y la académica, a través de las instituciones escolares, determinaron que las coplas son de origen totalmente ibérico. Por otro lado, hay quienes, como nosotros, afirmen que las coplas, aunque tengan su raíz lírica en España surgiendo entre el siglo VIII y XI, representan una forma de transculturación literaria entre elementos peninsulares e indígenas.

Aunque la clase hegemónica criolla ha conseguido establecer en la memoria colectiva de la sociedad del NOA la primera vertiente (origen totalmente hispánico) ignorando o despreciando elementos culturales indígenas. Esta ideología positivista pasó a las capas populares y así, en las entrevistas realizadas, pude corroborar que los bagualeros – mencionamos aquí al salteño Vázquez (2015; 2018) - sustentaban el absoluto origen europeo de las coplas, negando o fingiendo ignorar el proceso perceptible de una transculturación o mezcla entre la cultura española y las originarias.

Para entender ese proceso de hibridación y transculturación debemos retroceder en el tiempo: en el siglo XVIII, la península ibérica tenía una gran población menos favorecida contra un puñado de nobles, aristócratas y burgueses; por tal motivo, hubo enfatización de lo popular (representado a esa masa humana llamada de plebeya). Así, se dio énfasis a las danzas, vestimentas, gestos y cantares del pueblo. Las seguidillas atraían a los poetas considerados cultos- aquellos que se subordinaban a la elite de la nobleza y aristocracia ibérica - que las unían con tradiciones poéticas del siglo XVII y eran usadas en fiestas populares.

Según Romeralo (1986, p. 242), después de tener suceso durante veinte años (1771-1790), las seguidillas decaen “[...] aunque no llegue a olvidarse del todo durante la primera mitad del siglo XIX”. Un ejemplo de poeta culto español del siglo XVIII que empleaba continuamente las seguidillas fue Tomás de Iriarte. Además de la popular seguidilla había otra forma poética muy usada popularmente en España del siglo XVIII, conforme explica Boggs (2013, p. 27), las cuartetas octosílabas de rimas asonante. Ellas serían la base de lo que hoy, en toda la región del NOA se conoce por coplas.

Aunque tengamos pruebas aparentemente verdaderas de que el origen de la base literaria (versificación y empleo de la lengua ibérica) de las actuales coplas - que

se cantan en el NOA y en toda Latinoamérica constituyendo la poética de inúmeros géneros canciones – haya venido de España junto con la conquista y posterior colonización, no podemos sustentar que esta poética sea totalmente peninsular. La copla latinoamericana es un producto que puede considerarse como una hibridación, concepto creado por García Canclini (2001) para hacer alusión a las diferentes mezclas interculturales que se produjeron en el pasado de América Latina – y que aún continúan a hacerlo - a partir de la confluencia entre culturas y tradiciones totalmente diferentes.

También podemos considerar a esta poética latinoamericana como siendo el producto de una transculturación, categoría creada por Fernando Ortiz (1940) que sirve para demostrar que las comunidades originarias del continente americano no fueron ni son meras receptoras de una cultura diferente a la cual se incorporaron pacíficamente. Como afirma Briceño (2006, p. 41), el concepto de transculturación sirvió para comprender los cambios culturales reconociendo primero que hubo destrucción o pérdida de una cultura original, posibilitando el surgimiento de mecanismos de adopción o imposición – dependiendo del grupo originario – de una cultura dominante, pilar o base de la construcción de nuevas formas culturales.

Entender la poética del canto coplero y sus coplas en el NOA es reconocer que hubo un proceso de transculturación inicial, pero que, actualmente, ya no depende más de esa raíz antigua peninsular porque desde hace más de cien años, ha sido reelaborado cotidianamente por una parcela social subalterna, imprimiendo al canto coplero su poiesis mestiza, su tesitura vocal y su ideología popular.

1.1.2 Definición de Copla

El vocablo copla deriva de la palabra latina *copula*¹³, que significa enlace, unión. En Literatura es definida como una estrofa poética de cuatro versos generalmente con rima consonante, y otras veces con algún verso de rima impar. En el NOA, todo sujeto coplero aprendió por transmisión oral esta definición simple literaria porque, aunque la mayoría de los copleros y copleras pertenezca a un grupo social menos favorecido, todos ellos frecuentaron la escuela primaria y allí aprendieron los principios poéticos castellanos sobre métrica y rima y también sobre

¹³ Del lat. *copŭla* 'unión, enlace'. Disponible en: <<https://dle.rae.es/?id=AIP84Pn>>. Consultado el: 20 mar. 2019.

el origen de las coplas, aunque en ningún libro didáctico usado en las escuelas sea mencionado el proceso de mezcla e hibridación cuyo resultado, después de siglos, es la copla actual. Para el bagualero salteño Tomás Vázquez (2018), la copla vino a América con los españoles y su cultura, principalmente la andaluza. Una copla que este bagualero entonó en las dos entrevistas realizadas por mi (2015-2018) deja translucir ese origen ibérico:

Mi caballo es andaluz,
de los que trajo Mendoza¹⁴.
No le tiene miedo al tigre,
pero lo tiene ante una rosa.

Según el Presidente del Consejo Federal del Folclore Argentino-COFFAR, sito en la ciudad de Salta, el Sr. José de Guardia de Ponté (2015), el vocablo copla es sinónimo de una poética picaresca popular traída por los españoles al continente americano. Ya en el actual noroeste argentino donde habitara otrora la cultura prehispánica diaguita-calchaquí, esa poética ibérica con marcas del barroco peninsular adosa el ritmo diaguita del *jói-jói*, un ritmo unísono entonado en rituales religiosos diaguitas. Así nacerá el canto coplero: poética ibérica con ritmo indígena.

Algunos etnomusicólogos europeos como Cámara de Landa (1999) y Michel Plisson (1987) enfatizaron que este canto es ancestral porque, según ellos, sus orígenes están en el canto de los originarios diaguitas, aunque esa práctica originaria haya desaparecido en el siglo XVIII debido al desaparecimiento de esa etnia y a la fuerza hegemónica española de prohibir el empleo de la lengua de los originarios. De esta forma, no es posible sustentar la tesis de estos etnomusicólogos europeos pues ninguno ha hecho referencia a los procesos de transculturación e hibridación, convencidos de que lo principal, a nivel etnomusical, es el ritmo y la entonación de voz.

Aunque su origen esté, conforme así lo determinan varios estudios realizados por españoles, en la poética popular ibérica, la copla es un bien simbólico cultural de toda Latinoamérica resultado de un proceso secular de hibridación entre la poética ibérica barroca con los ritmos, algunos instrumentos de percusión y la entonación característica de voz de los pueblos originarios, siendo adoptada como una poética

¹⁴ El apellido Mendoza citado en esta copla se refiere al Adelantado Pedro de Mendoza (1499-1537) fundador de la ciudad de Buenos Aires. Disponible en: <<http://www2.ual.es/ideimand/pedro-de-mendoza-adelantado-del-rio-de-la-plata-h-1499-1537/>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

latinoamericana convertida en letras de canciones desde México hasta Argentina.

En el NOA ha mantenido dos características principales: la entonación de tres tonos (tritónico) y el acompañamiento rítmico con un instrumento de percusión (membranófono) denominado simplemente de caja. En el siglo XIX, en el norte de lo que hoy es Argentina, durante los años que duraron las guerras independentistas (contra los peninsulares) e internas (entre caudillos), el canto coplero se restringió a un espacio muy reducido: el hogar de un grupo minoritario mestizo y encuentros familiares o con grupos de amigos. Retornará con más fuerza en el siglo XX (segunda mitad) cuando pasa a ser empleado como práctica popular por grupos sociales que se reconocen o definen como mestizos de originarios, gauchos representantes de una localidad del NOA o simpatizantes del folclore regional.

Después que la industria cultural¹⁵ adquiere más fuerza socioeconómica, a mitad del siglo XX, el canto coplero comienza a ser divulgado por personas (mestizas o no) que consideran a esta práctica incorporada, como algo representativo de una cultura folclórica del NOA. Aunque sea menos valorizado que otros géneros musicales considerados como representativos de esta región geocultural, el canto coplero todavía se mantiene - de forma silenciosa, humilde y subalternada -, siendo empleado por inúmeros sujetos-copleros que hacen de esta arte, una forma de sobrevivencia.

Las coplas pueden tener una métrica de 6, 8, 9 11 sílabas, rima consonante o asonante, siendo conocidas y empleadas en todo el continente latinoamericano; las siguientes coplas son de origen mexicano y fueron cantadas en un filme cómico-musical por un actor comediante de esa nacionalidad, cuyo apodo era "Cantinflas"¹⁶:

Ya me había asegurado
y hoy lo vine a comprobar.
que al hombre más bien templado,
el hambre lo puede cambiar.

¹⁵ La industria cultural puede definirse como el conjunto de los medios de comunicación que forman un poderoso sistema generador de lucros, muy accesible a las masas y que ejerce un tipo de manipulación y control social" (COSTA. et al, 2003, p. 14).

¹⁶ Cantinflas [Mario M. Reyes]. Actor cómico mexicano mundialmente célebre con el nombre de su personaje Cantinflas. Su personaje tenía la habilidad de hablar mucho y no decir nada. Sus discursos, llenos de sarcasmo, criticaban la sociedad pueblerina y la aristocracia mexicana, denunciando las desigualdades sociales, la falta de solidaridad de los ricos. Es comparado a Chaplin por usar pantalones caídos y aspecto descuidado, representando así al sujeto pobre, de clase baja. Disponible en: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cantinflas.htm>>. Consultado el: 18 dic. 2019.

El que por hambre se casa
no tiene comparación.
Pues por llenarse la panza
no le importa ser...bribón¹⁷.

Estas dos coplas de rima consonante y métrica octosilábica forman parte de un duelo (contrapunto) entre un mariachi y el personaje Cantinflas que representa a la clase baja mexicana de la primera mitad del siglo XX (1947). Por un golpe de suerte, este pobretón simplón consigue casarse con la hija ciega de un hombre rico. En las dos estrofas anteriores (coplas) el discurso agresivo del mariachi presenta una situación socioeconómica mexicana que hasta los días de hoy se repite en toda Latinoamérica: la pobreza, el hambre y la forma con que muchos consiguen driblar la mala suerte: un casamiento por interés.

También en Colombia encontramos las coplas que pueden ser cantadas con acompañamiento instrumental o recitadas en forma de poemas. Las siguientes coplas son un ejemplo del uso y existencia dentro de la cultura popular colombiana de esta poética:

EL PUEBLO COMO AUTOR	COPLAS DE AMOR	COPLAS CAMPECHANAS
Hasta que el pueblo las canta, las coplas, coplas no son, y cuando las canta el pueblo ya nadie sabe el autor.	El primer amor que tuve fue con una de Briceño ¹⁸ , de lo mismo inteligente le quería coger el sueño.	Cuando vine de Aguazul vine como los demás: el <i>buche</i> para adelante y el espinazo pa' atrás.

Fuente: Disponible en: <https://www.lifeder.com/coplas-colombianas/#Coplas_del_campo>, 2020.

Un análisis discursivo de las coplas presentadas en el cuadro anterior nos permite entender que, para el imaginario popular, las coplas solo existen cuando es el pueblo quien las crea y canta, destacando su carácter de anonimato popular. La segunda copla encierra un supuesto discurso sobre el amor, pero, implícitamente hay un elemento irónico: el cantor-creador anónimo de la copla reconoce que no fue inteligente con su primer amor, porque, en vez de actuar de forma real, pretendía “cogerle”, o sea, descubrir cuál era el sueño de la mujer.

¹⁷ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxlHZn1s7cQ>>. Consultado el: 10 dic. 2019.

¹⁸ “Briceño es un municipio colombiano, ubicado en [...] el departamento de Boyacá. Briceño guarda el recuerdo de los arrieros. Aún pasan las mulas, únicas capaces de retar los agrestes caminos, cargando sus productos agrícolas. En esta localidad es reconocido el trabajo del talabartero, del artesano, del campesino”. Disponible en: <<http://www.colombiaturismoweb.com>>. Consultado el: 20 mar. 2020.

Pero el verbo “coger”, en algunos lugares de Latinoamérica no representa agarrar o prender y si, metafóricamente, tener relación sexual con alguien. La última copla, hace referencia a una ciudad colombiana de nombre Aguazul, una ciudad que, por tener petróleo – a diferencia del municipio de Briceño que es pobre – tiene muchas regalías; por eso, la ironía de quien, teniendo como destino de partida la ciudad mencionada, muestra una presencia algo prepotente o burguesa: el *buche* (panza, estómago) para adelante, como era típico en la burguesía del siglo XIX (inflar el pecho) y el espinazo (espaldas) para atrás, en una señal distintiva de quien es burgués o tiene poder adquisitivo. Obviamente, ésta es una interpretación nuestra que surge de la lectura subjetiva de las coplas presentadas con empleo del Análisis del Discurso Crítico de Fairclough (2001).

Destacamos la importancia de analizar detenidamente el discurso de las coplas o de cualquier otro poema que sea parte de un género canción porque a partir de su análisis descubriremos elementos que forman parte de toda cultura popular. Según lo especificado en el sitio web *Lifeder.com*¹⁹, en Colombia, las coplas, traídas desde España, “forman parte de la lírica popular tradicional del país [...] y actualmente representan el folclore de la población colombiana [...] tienen un lenguaje coloquial y espontáneo”. Importante destacar el valor conceptual de tres palabras empleadas en este discurso virtual colombiano: popular; tradicional y folclore, pues los mismos también hacen parte de nuestro estudio y de una lírica (poética) popular.

1.1.3 Metacoplas y Metalenguaje de Coplas en el NOA

Cuando usamos la categoría de metacoplas, debemos remitirnos al concepto primario de metalenguaje, con base en los trabajos de Román Jakobson (1984). Para este teórico, el metalenguaje es una “manifestación reflexiva del lenguaje”; o sea, aquel lenguaje (frase, oración, párrafo) que habla del propio lenguaje o presentan, conforme sustenta Loureda (2009, p. 317), “distinciones en el ámbito “real” del lenguaje (léxico, fraseología, etc.), o son trozos de lenguaje presentados en el texto sobre los que se habla (uso metalingüístico)”.

Para Otsuka e Mito (2012, p. 151), el metalenguaje representa la propia literatura abordada por un(a) escritor(a), sea “en forma de poesía, crónica, cuento,

¹⁹ Disponible en: <https://www.lifeder.com/coplas-colombianas/#Coplas_del_campo>. Consultado el: 10 abr. 2020.

novela”, ya que uno de los temas principales de la literatura es ella misma. Existe una diferencia entre lenguaje-objeto y metalenguaje, pues esta última categoría precisa ser empleada cuando se quiere hablar sobre cualquier lenguaje-objeto, interpretando “palabras y frases de una lengua mediante sinónimos, circunlocuciones y paráfrasis de esa lengua²⁰”.

Ejemplos de metalenguaje son la gramática - pues ella sirve para explicar las reglas (códigos) de uso de ese código – y el diccionario, que nos provee del significado de un vocablo. Así, el metalenguaje representa el trabajo creativo de alguien que consigue, mediante un proceso intersemiótico, “jugar” con el lenguaje. De esta forma, al hablar de metacoplas, debemos entender que este neologismo creado por nosotros representa a aquellas coplas (estrofas discursivo-poéticas) que hablan o mencionan de sí mismas, convirtiéndose así en signos lingüísticos que, para ser completamente comprendidos, precisan de la objetivación de otros signos (elementos como versificación, metáforas, instrumentos, etc.) o enunciados discursivos con métrica y rima características de la copla andina.

Las coplas octosílabas empleadas por las clases populares del siglo XVIII en España se transculturaron lentamente en América. Algunas mantuvieron su discurso poético original de la península ibérica y muchos otros, transformaron los discursos según el objetivo, la región y la condición socioeconómica de quien las cantaba; pero se conservó el empleo del lenguaje popular peninsular, la métrica y la rima barroca, incorporándose los ritmos y entonación de voz de los originarios; un proceso que Souza (2007, p. 87) define como algo creativo (artesanal e intelectual).

Como fuente de consulta se ha empleado libros publicados por copleras y copleros del NOA, de donde se han extraído y serán presentadas más adelante varias metacoplas relacionadas a tópicos como valor simbólico de la Caja; importancia de las coplas; identidad del espacio geocultural pesquisado y mito de la *Pacha Mama*. El vocablo metalenguaje representa en este trabajo al neologismo metacoplas, visto que todo metalenguaje es una forma de lenguaje que hace referencia a sí mismo. Un clásico ejemplo metalingüístico es el diccionario cuyo objetivo es la descripción y ejemplificación de los códigos (significados) que componen algún tipo de lenguaje.

Así como existen diferentes tipos de lenguaje también hay diferentes metalenguajes como, por ejemplo, dentro del lenguaje musical (repetición de frases

²⁰ JAKOBSON, (1974, p. 46).

musicales compuestas por 8 compases); repetición de la entonación de voz en diferentes coplas, etc. Por ejemplo, en el teatro existe metalenguaje cuando el actor deja de ser un mero personaje y establece un diálogo con los espectadores. Es importante no confundir metalenguaje con intertextualidad, pues esta última, a diferencia del metalenguaje, representa un conjunto de referencias y relaciones, pasibles de encontrar en diferentes textos de autores, de manera explícita o implícita. Ejemplo de intertextualidad son los epígrafes, citas, alusiones, parodias y paráfrasis.

1.1.4 El Folclore: Entre lo Hegemónico y lo Popular

El concepto de folclore será mantenido por todas las clases hegemónicas de América Latina incluyendo también al Brasil, como afirma el teórico brasileño Silva (2008). Durante el siglo XIX este vocablo fue incorporado por la elite de intelectuales –hispanohablantes y brasileños - empleándolo en los discursos hegemónicos y académicos para referirse al pueblo; o sea, el folclore era como una lente de aumento que – supuestamente - permitía “ver” a un individuo perteneciente a esa parcela popular, considerado imaginariamente como “el artífice activo en la construcción del pasado y como parte “cultural” brasilera resultante de la “fusión” de las tres razas fundadoras (blancos, negros e indios)” (SILVA, 2008, p. 20).

Sabemos que uno de los elementos que constituyen la categoría del folclore es la tradición, porque, para que una práctica cultural sea considerada folclórica precisa existir desde mucho tiempo atrás. De esta forma, para entender lo que es llamado de folclore precisamos descubrir si esa categoría sirve para representar usos y costumbres que constituyan en alternativas analíticas de la cultura popular y la hegemónica. Renato Ortiz (1986, p. 37) explica que el folclore, para los intelectuales de antaño, “representaba las tradiciones populares divertidas, [...], ingenuas y poéticas” pues las elites creían que las costumbres populares eran característica peculiar de una mentalidad primitiva y, por extensión, perteneciente a las clases menos favorecidas.

Gramsci (1977) nos presenta la dicotomía entre los folcloristas y el folclore. Para él, los folcloristas representan al Estado (clase hegemónica) y por eso los denominará de “intelectuales orgánicos”. Además, considera al “pueblo” como “el

conjunto de las clases subalternas e instrumentales de todas las formas de sociedades hasta hoy existentes”. Así, segundo Gramsci (1977), los folcloristas sustentan que el folclore representa una orden cultural del pasado donde lo popular precisa ser rescatado, aunque el mismo no precise ser estudiado por su origen o por las fuentes externas al mismo. Por su parte, Ciacchi (1997, p. 229) entiende que el folclore representa la concepción del mundo y de la vida de la cultura popular, porque esta categoría es “característica de ciertas camadas de la sociedad determinadas en el tiempo y en el espacio”, o sea, del pueblo, definido anteriormente segundo teoría gramsciana.

Ciertamente que el saber tradicional de las clases subalternas puede ser entendido como parte de la esfera cultural-popular sin que ese saber tradicional venga a representar una dimensión de atraso porque sustentando esta idea, continuaremos manteniendo viva la dicotomía estructural de las sociedades latinoamericanas: por un lado, la elite progresista y por otro, el pueblo que mantiene ciertas formas culturales atrasadas. Durante mucho tiempo intelectuales latinoamericanos, entre ellos el etnomusicólogo argentino Carlos Vega y la estudiosa y cantora coplera Leda Valladares, sustentaron esa ruptura entre cultura de elite y culturas subalternas donde el folclore representaba el hemisferio cultural de los campesinos, pero no de las clases marginalizadas urbanas, aunque sus miembros fuesen ex campesinos urbanizados.

Conforme el teórico brasilero Silva (2008), el vocablo supracitado fue empleado desde el siglo XIX en toda Latinoamérica - países de habla castellana o portuguesa - , como parte central de una noción más amplia de dos conceptos: el de nación y el de región o provincia; o, aún como un concepto representativo de la ingenuidad, la pureza y la originalidad de las tradiciones que constituyen el concepto de nación.

Así, para la elite de intelectuales latinoamericanos de los siglos XIX y XX, el folclore será una muleta que les servía – y continúa sirviéndoles a todos aquellos que, subconscientemente se apropiaron del pensamiento positivista y neopositivista - para justificar o explicar manifestaciones populares dentro de un espacio geocultural como una región o provincia o hasta toda una nación. Por lo tanto, el folclore es una categoría asociada a otra: la cultura popular y ambas están inseridas dentro del campo de la política.

Martin-Barbero (2015) sustenta que el folclore es un vocablo que implica en un movimiento de separación y coexistencia entre dos mundos culturales: el rural, donde la oralidad, las creencias y el arte ingenuo prevalecen y el urbano, representado por la escritura, la secularización y el arte refinada. Sin embargo, en la actualidad debemos preguntarnos si esta separación cultural entre lo rural y lo urbano continúa a existir de forma independiente o si los tiempos actuales han cambiado, uniendo estos dos mundos culturales por la fuerza de la industria cultural; pues hoy en día, el folclore es una de las categorías que el capitalismo se ha apropiado, ocultando su esencia original, raíz de lo popular y subalterno.

Sin mencionar específicamente al folclore, Fairclough (2016) también sustenta que en los tiempos actuales el discurso global está constituido por prácticas tradicionales locales aunadas a prácticas internacionales incidiendo en la forma de pensar de una sociedad y provocando cambios en las relaciones humanas y sus discursos. De esta forma, es posible pensar que aquello que definimos como cultura popular, en la actualidad es una nueva orden social donde se mantienen los discursos sobre tradición, folclore y nacionalismo entrelazados a discursos globales y tecnológicos, patrocinados y mantenidos por la hegemonía política, junto a otros sectores de la sociedad que tienen gran poder económico y religioso.

Efectivamente, la influencia del ámbito político sobre las tradiciones y el folclore en Argentina se fortaleció en la primera mitad del siglo XX cuando comienzan los golpes militares para contener las fuentes inspiradoras inventadas por políticos radicales que incitaban al pueblo a aceptar “[...] sistemas tan remotos como los del comunismo, el fascismo y los movimientos de emancipación de áreas marginales desde la India y la China hasta el Perú” (HALPERIN DONGHI, 2010, p. 25).

Así, surgirán prácticas discursivas a favor del orden, la unión, el patriotismo, la democracia producidas y promovidas por la elite militar oligarca, envolviendo también al folclore y la tradición. Dentro de discursos cotidianos proferidos y repetidos año tras año en escuelas, actos patrios, discursos de políticos y/o educación, el folclore es endosado a otros conceptos ideológicos como el nacionalismo (sujeto identitario nacional) y la cultura popular. Por lo tanto, la ideología que mantiene el concepto de folclore en el NOA y, por extensión, en toda Latino América, persiste desde inicios del siglo XIX, a partir de los movimientos independentistas, y usado como herramienta doctrinaria por parte del poder de turno, en cada uno de los

momentos históricos (oligarquía criolla), siendo más notorio y enfático en los días actuales.

El bagualero salteño Tomás Vázquez en su discurso surgido de las entrevistas, tanto de esta Maestría cuanto de la anterior realizada por mí, ya denunciaba ese poder estatal de civiles (clase hegemónica criolla) y militares, controlador de eventos populares, como son las fiestas de copleros (cacharpayas) en época carnavalesca, pasando a catalogarlos como “borrachos” y “vagos”. Dentro de la creencia sustentada por las elites sobre el concepto de nación - modelo positivista de unión, orden, progreso, trabajo, paz -, todo lo que era diferente, según Domingues (2011), pasaba a ser definido como manifestación folclórica de una cultura “primitiva”.

Para Revel (1989), las manifestaciones folclóricas rurales del siglo XIX e inicio del siglo XX estaban condenadas a muerte porque mantenían un contacto - destructivo - aunque de gran influencia creciente con los centros urbanos. Pero no fue así, porque las manifestaciones culturales populares (o folclóricas) sobrevivieron a los embates de las clases dominantes de cada periodo histórico, perdurando hasta hoy, a pesar de estar controladas por el Estado y la industria cultural, tan de boga a partir de los años 90 del siglo pasado.

Es preciso darle al folclore su debido valor, alejándolo de conceptos pintorescos o eruditos y, para que eso acontezca, precisamos analizar el discurso de Gramsci (1978) al hablar de este vocablo. Según explica Ciacchi (2010), las observaciones de Gramsci, además de rechazar el carácter pintoresco atribuido por algunos teóricos al folclore, también lo hacen cuando esta categoría es estudiada desde un punto de vista erudito, pues el folclore representa una cultura inmaterial representativa de determinados estratos sociales.

De esta manera, el folclore debe considerarse como una característica cultural inmaterial que acontece – y perdura en la memoria colectiva y social de una sociedad o grupo social – en determinado tiempo y lugar. Por su parte, el sujeto folclórico debe dejar de ser un concepto sustentado por la elite de turno empleando tal sintagma para catalogar a personas folclóricas consideradas como ingenuas, puras y originales que mantienen – inconsciente o conscientemente – las tradiciones de un pasado que muchas veces, nunca existió o no fue totalmente real.

Al hablar de la tradición debemos entender esta categoría a partir del postulado de Catenacci (2011), quien afirma que, a pesar de las transformaciones que acontecieron en la organización social, en los modos de producción y en las formas de circulación del capital, la tradición - concepto sustentado por el folclore - pasó a ser empleada como un cuestionamiento sobre la identidad nacional, porque, al final, todo latinoamericano se preguntó, al menos una vez en la vida: ¿quiénes somos? Sin embargo, de las dos pesquisas *in situ* realizadas en la región del NOA y conocedor de la idiosincrasia de ese pueblo, puedo aseverar que, para los descendientes de culturas originarias (mestizos), tal pregunta no tiene sentido, pues saben muy bien de dónde son, de dónde vivieron y cuál es su destino a seguir.

De la entrevista realizada a los artesanos (luthiers) que fabrican instrumentos musicales considerados como folclóricos o tradicionales – guitarra criolla; bombo; Caja -, la pregunta no tiene sentido, pues ellos son dueños de su destino y conocedores de su antecesores. Esa pregunta sirve más bien para los otros mestizos, aquellos que tienen una ascendencia genética mayoritariamente europea y que no quieren sentirse latinoamericanos, reforzando siempre sus discursos con frases como: “soy descendiente de...”; “mis padres (o abuelos) eran de (algún país europeo)”, etc. Como bien lo expresó Fernando Kusch en su libro *Geocultura del Hombre Americano* (1976), sentimos “miedo a pensar lo nuestro”, miedo de pensar y sentir lo popular como parte nuestra porque “el montaje de una nacionalidad como la argentina y como las otras de Latinoamérica, tiene que haberse montado sobre el miedo de que todo es falso en el fondo” (KUSCH, 1976, p. 10).

1.1.5 Vestigios Indígenas de Ritmo y Entonación en las Coplas

El canto coplero, en el espacio geocultural investigado, es una antigua costumbre que conserva vestigios de la cultura diaguita (principal etnia que habitó esa región) bien como de otras culturas originarias que cohabitaron parte del NOA y que tuvieron contacto con los españoles a partir de la segunda mitad del siglo XVI, como es la cultura quechua comúnmente conocida como cultura Inca. Esos vestigios serían el timbre y la entonación de voz, el empleo de la Caja para marcar el ritmo y ciertos colores simbólicos como el rojo, amarillo y verde.

Para entender lo que es el ritmo, debemos conocer un poco de la teoría de la Música. Con base en el modelo de Alberto Williams²¹ (1981), cualquier tipo de música está compuesta de tres partes: melodía, armonía y ritmo. A modo de ejemplo: la copla presenta una melodía de tres tonos y un ritmo que varía de compases binarios (2/4) o ternarios (3/4; 6/8). Binario es cuando se golpea dos veces, un tiempo (golpe) fuerte y otro débil, resultando en una onomatopeya del “tun-tún”. Por ejemplo, todas las marchas militares tienen el ritmo del 2/4 (léase dos por cuatro). Ya el ritmo ternario (característico de los valeses y baladas) tiene marcación de 3 golpes: uno fuerte y dos débiles, resultando en la onomatopeya del “tún-tun-tun”.

Cualquier cultura de este planeta posee su ritmo o pulso, sea las actuales o las que ya desaparecieron y en su mayoría, las culturas ancestrales usaron el ritmo binario del 2/4. Los pueblos originarios latinoamericanos también lo tenían y lo empleaban, ciertamente, para marcar el pulso de algún tipo de género musical propio de ellos. También es posible de pensar que entre estas culturas originarias existió un proceso interno de transculturación ya que entre ellos no solo existía guerra sino también comercio y uniones maritales entre etnias originarias como, por ejemplo, la quechua-aimara y la diaguita.

Quizá en casi todos los pueblos originarios de la región andina y subandina – que actualmente conforma el NOA – el ritmo fuese el mismo, o sea, un ritmo binario por ser éste uno de los más antiguos del planeta, empleado en culturas como la africana, la mesopotámica, la asiática, la australiana, etc. Y, obviamente, para producir el ritmo, las culturas originarias precisaban de algún tipo de instrumento de percusión, como el tambor, la campana, los sonajeros, los bastoncitos de madera, un tronco seco, etc.

Fue con la llegada de los españoles al NOA que, mediante un lento proceso de apropiación, las culturas originarias y sus mestizos, a partir del siglo XVIII, comenzaron a usar instrumentos europeos para marcar el ritmo y la armonía. Uno de estos instrumentos, tan conocido y usado en toda Latinoamérica es, sin dudas, la guitarra criolla, pero también está, para producir el ritmo, la caja, un instrumento membráfono convertido en el símbolo de los copleros que, semióticamente, lo

²¹ Alberto Williams (1862-1952) autor de la obra Teoría de la Música fue un músico argentino “[...] desarrolló una importante labor artística y educativa en el ámbito de la música [...] conoció [...] a payadores, que entonaban sus poemas improvisados, acompañándolos con la música de guitarra” Disponible en: <<https://artesyartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2014/11/18/alberto-williamsmaestro-de-la-musica-argentina/>>. Consultado el: 08 mayo 2019.

consideran como parte de su cuerpo. Por ser caja un vocablo de género femenino, muchos copleros y copleras dicen que este instrumento es su “amiga y compañera”. Veamos una copla recitada por un bagualero durante el Festival del Locro realizado en una pequeña población cercana a la ciudad de Salta (El Carril), en un día invernal del mes de junio del 2015²²:

Mi cajita me acompaña
en lo bueno y en lo malo.
Cuando hay una chinita,²³
se llena de algarabía.

Otra copla que los sujetos copleros (de ambos géneros) del NOA entonan, cambiando partes de sus versos y que rescaté en mi anterior pesquisa *in situ* (2015) en el mismo Festival fue la entonada por una bagualera mestiza de nombre Micaela García, dando valor a su caja y a su lugar de origen:

Yo soy de la Quebrada del Toro,
Ser coplera es mi destino.
Con mi caja y mi copla
Déjenme mostrar lo argentino.

Para un sujeto coplero este instrumento membráfono es un icono necesario que marca rítmicamente su canto sirviendo también como emblema que lo distingue del resto de la audiencia y de otros grupos sociales teniendo así una enorme importancia simbólica. Otra copla, cantada por Micaela García que menciona a la caja es la siguiente:

Aquí en El Carril, soy coplera.
Soy la Ccaja y su sonido.
Soy la Puna en las alturas.
De los cerros, su colorido.

La combinación de la voz (entonada o cantada) con el ritmo unísono de la caja, sumada al visual (vestimentas usadas por el sujeto coplero) constituirán el canto coplero. Un canto donde participan la creatividad, la expresión corporal (gesticular), la

²² FORNELLS, (2015, p. 34).

²³ Este vocablo coloquial es usado para señalar a una mujer joven con rasgos aindiados. El diccionario lunfardo argentino indica que la palabra “china” – por extensión su diminutivo cariñoso “chinita” – corresponden a una mujer india; pueblerina, esposa o manceba. Cariñosamente el gaucho llamaba así a su mujer. Disponible en: <<http://que-significa.com/significado.php?termino=china>>. Consultado el: 20 jun. 2019.

estética neobarroca y la fuera de la oralidad transformando este canto en una práctica incorporada. El poeta erudito Fanor O. Dávalos, en su libro *La Copla, lejos del Pago* (2010), presenta una copla donde hay mención de la Caja:

A mi catrera de tiento,
mi lazo, apero y mi caja
les daban otra vida, los ojos
que iluminaban mi casa.

De esta copla podemos analizar un discurso que presenta un aspecto dicotómico: en los dos primeros versos, el autor presenta un cuadro de pobreza, típico de la idea romántica-gauchesca de que la copla es representativa de la clase popular baja donde el gaucho es el elemento principal. Así, son mencionados elementos que indican pobreza: catrera de tiento (cama hecha de palos y tiras de cuero); lazo (símbolo del gaucho usado para la doma de caballos, potros, mulas, burros), apero (conjunto de piezas que constituyen la montura); la caja (instrumento que representa al coplero).

Pero en el último verso el poeta usa el vocablo casa, para rimar con caja, olvidándose que un gaucho pobre tiene, como figura representativa de su pobreza al “rancho”. De esta forma, descubrimos en su discurso coplero que hay una fusión de elementos telúricos (caja, apero, catrera) junto a un elemento urbano (casa), destruyendo el mito de que el folclore es solo representativo de la clase popular baja; o sea, de las clases populares campesinas portadoras de una pureza primitiva, simplona y campechana.

1.2 EL CANTO COPLERO: REPERTORIO Y MEMORIA COLECTIVA ORAL

El canto coplero representa un repertorio cultural que se transforma en arte mantenida en y por la oralidad practicada – principalmente y de forma cotidiana - en los hogares de un grupo social minoritario. Ese repertorio representa un largo proceso de elaboración de un *ethos* cultural presente en el NOA y en el sur boliviano, convirtiéndose así en una representación geocultural popular. Lo importante es conocer su estructura poética y su diferencia nominal a partir de la estructura de sus coplas, de la entonación y del ritmo que los sujetos-copleros emplean para acompañar su canto. Así, él adquiere nombres diferentes como: baguala, vidala, vidalita o tonada.

Después de la llegada de los españoles a la actual región del NOA, el canto *jói-jói* de los diaguitas (empleado en rituales), fueron incorporadas a esa base rítmica - de tan solo un tono - las coplas populares con estructura poética barroca hispánica, transformándolas en una melodía entonada de tres tonos y marcando el ritmo con un instrumento membranófono de percusión conocido como caja.

La memoria es un elemento importante para la transmisión oral de las coplas y su manutención a lo largo de los años pues, conforme Gondar (2005, p. 7), implica en un proceso que nunca acaba, inserido en el campo de las relaciones y luchas por el poder hegemónico. Siendo la memoria una herramienta empleada por cualquier persona dentro de una sociedad, ella permite recordar, resistir y relacionarse entre sí, formando grupos sociales unidos por algún tipo de memoria colectiva.

En el caso de los grupos marginalizados del NOA, esa memoria colectiva – transmitida principalmente por la oralidad - ayudará a los sujetos-copleros a incorporar como propia una ideología a favor de sus supuestas o reales raíces indígenas, además de conceptos como el folclore, la tradición, la religión católica y el patriotismo. Además, les servirá para registrar la forma como cada uno presentará su arte coplera respetando el timbre de voz, la entonación vocálica y el empleo rítmico de la caja.

Como la memoria colectiva se compone de innúmeras memorias individuales unidas entre sí por los recuerdos que cada individuo, dentro de un grupo social, cree que le pertenecen, en el caso de los copleros, la forma de cantar empleando apenas tres notas (tonos) musicales, el golpe que se dé al instrumento, la composición poética de versos octosílabos, serán los recuerdos transmitidos a través de los tiempos, convertidos en prácticas incorporadas. Además, la memoria de los copleros contemporáneos estará fuertemente unida a recuerdos de eventos histórico-geográficos dentro de un espacio geocultural, pues la memoria, sea ésta individual, colectiva o social – está constituida por seres humanos vivos, conforme sustenta Pollak (1992, p. 201).

Esos cantores usarán el canto coplero como una forma artística de mantener viva esa memoria colectiva, sustentando recuerdos (vividos o antiguos), creencias, mitos y costumbres, que son pasados de generación a generación. Un ejemplo de esa manutención de creencia (y costumbre) es el homenaje que a cada 1º de agosto, se le rinde a la *Pacha Mama* (Madre Tierra). Una fiesta donde se cantan coplas durante 24 horas seguidas, se entierran alimentos y bebidas para la diosa Tierra y donde se bebe y come hasta el amanecer del día siguiente.

Cada coplero, independientemente de su género o edad, escogerá un repertorio de coplas que lo representará en todas sus presentaciones en público (performances), al mismo tiempo que representará también al grupo que pertenece. De esta forma, podremos encontrar en el repertorio de cada coplero o coplera coplas con contenido sarcástico, irónico, pícaro, libidinoso, o representando algún tipo de sentimiento (principalmente o amor). Para los sujetos copleros, este canto será una herramienta artística útil para salir del anonimato y subsistir dentro de una sociedad totalmente materialista. Luego, el canto coplero, así como la luthería de instrumentos musicales folclóricos, tendrán una fuerte influencia de la industria cultural, marcando la vida y la carrera artística de los sujetos participantes.

1.3 INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL NOA: CLASIFICACIÓN Y EMPLEO

Quien pasea por el NOA, o por otros países latinoamericanos, percibirá una riqueza musical, donde ritmos, melodías y armonías (desde la más simple a la más compleja) constituyen el repertorio que las culturas latinoamericanas elaboraron y mantienen en su memoria colectiva y social, definiendo, a partir de lo que la hegemonía determina, aquellas músicas que deben ser consideradas como folclóricas y tradicionales. La musicalidad de un pueblo va más allá de la frontera impuesta por una elite y así coexisten y sobreviven otros géneros musicales representativos de minorías, como por ejemplo, el canto coplero en el NOA. Independiente de su etnia, todo ser humano siempre empleó la música (melodía, armonía y ritmo de forma conjunta o separada) como forma de transmisión de sus pensamientos y sentimientos a través de este lenguaje sonoro.

La lógica nos dice que, para marcar el acompañamiento de una melodía, no es preciso de la armonía pero sí el ritmo; y esa marcación puede ser realizada con el cuerpo (manos, pies) o con la ayuda de algún instrumento de percusión, aunque algunas veces el ritmo también es marcado por instrumentos de cuerda (contrabajo, guitarra, etc.) o de viento (trombón, tuba, fagot, saxofón barítono, etc.). La clasificación que se hace de los instrumentos musicales empleados a lo largo de las eras por el ser humano representan, según palabras de Arce e Gili (2013, p. 43), una clasificación a partir de “la naturaleza de los instrumentos musicales y a las divisiones jerárquicas que mejor definen las diferencias entre ellos”.

Para el etnomusicólogo argentino Carlos Vega (2016):

“[...] las clasificaciones han debido realizarse siempre sobre la base de los materiales conocidos. Por espacio de siglos los estudiosos europeos sólo tuvieron a su alcance los instrumentos musicales de Europa y regiones vecinas, y esto explica esa primera clasificación que ha difundido por el mundo entero el esquema simplista de los tres grupos: cuerda, viento y percusión” (VEGA, 2016, p. 12).

De la lectura del párrafo anterior, percibimos que la clasificación europea creada desde el inicio de la colonización americana sirvió – y lo continúa haciendo – como base estricta para clasificar instrumentos musicales fabricados y ejecutados por culturas originarias según sus características de forma, timbre y ejecución. Siempre hubo, en varias culturas, alguna forma de clasificación los instrumentos musicales, según la dinámica del instrumento, su funcionalidad y sonoridad.

Conforme explican Arce & Gili (2013), muchas culturas antiguas – como la cultura china - ya habían clasificado, sus instrumentos musicales con base en los ocho sonidos que eran producidos por diferentes materiales usados para la construcción de los mismos: metal, seda, piedra, bambú, calabaza (zapallo), arcilla, cuero y madera. Esta antigua clasificación oriental también fue adoptada por países europeos y es usada actualmente en toda América, incorporando en ella, algunos instrumentos prehispánicos fabricados y empleados por los originarios.

Así lo sustentan Arce y Gili (2013):

“[...] esta forma de clasificar se explica porque en los conjuntos orquestales europeos de la época, los instrumentos de “cuerdas” y los de “viento” eran esenciales; ya la percusión no era importante y se conocían algunos pocos inclasificables” (ARCE; GILI, 2013, p. 43).

Esa clasificación continuó presa a la memoria colectiva de los latinoamericanos debido a la fuerza hegemónica de una elite eurocéntrica, siendo percibida también en la región del NOA donde, en el siglo XIX, se clasificaron a los instrumentos musicales – usados para acompañar música folclórica -, de la siguiente manera: percusión (bombo, Caja); cuerdas (guitarra criolla, violín) y vientos (quena, *sikus*, *sicuri*, flauta, etc.). Posteriormente (a final del siglo XIX y hasta mitad del siglo XX), la clasificación de instrumentos musicales se redujo a dos grupos: cuerdas y vientos. En 1880, Mahillon crea un nuevo método buscando unificar los criterios de

clasificación. Para Arce y Gili (2013, p. 45), Mahillon mantendrá la división según el elemento que entra en vibración “cuerda o viento [con] otros elementos que entran en vibración: membrana en el caso de tambores”. Años antes que Arce y Gili (2013) comentasen sobre la clasificación de Mahillon, Carlos Vega, en su libro intitulado *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina* (1946), ya narraba que a mediados del siglo XIX, debido a la cantidad de instrumentos musicales descubiertos en otras partes del mundo que no fuese Europa, el esquema clasificatorio de tres grupos (cuerdas, vientos y percusión) resultó insuficiente.

Según comenta Vega (2016), Mahillon presentaba 4 categorías de instrumentos musicales que, desde el final del siglo XIX hasta hoy, son empleadas en toda América Latina (sean países de habla castellana o de otras lenguas como el Brasil), para clasificar instrumentos fabricados por los originarios y sus descendientes, junto a una parcela de la población (mestizos), que en este trabajo representa a personas con genética parcial de alguna cultura originaria.

La clasificación de Mahillon estaba constituida por estas categorías: membranófonos; cordófonos; aerófonos y autófonos. Vega (2016, p. 14) sustentaba que Mahillon había creado 4 nuevas voces de instrumentos a partir del principio físico de la vibración (membranófonos, cuando vibraban por membranas); cordófonos (cuando vibraban por cuerdas); aerófonos (cuando su vibración es producida por el aire) y autófonos (cuando vibran por sí mismos). Surge así la clasificación de instrumentos membranófonos (instrumentos que vibran con una membrana, sea o no de cuero); cordófonos (instrumentos que emiten sonido por cuerdas); aerófonos (los que vibran a través del soplido del ejecutante) y autófonos (instrumentos que vibran según el material con que fueron elaborados).

Por su parte, la etnomusicóloga Gudemos (2013) presenta otra clasificación de instrumentos musicales latinoamericanos incorporando aquellos elaborados por las culturas originarias prehispánicas de América (región de los Andes centro-meridionales): los idiófonos metálicos andinos como campanas, placas, sonajeros, etc. Un ejemplo de idiófono metálico construido por los indígenas del NOA eran, según Gudemos (2013, p. 580), las campanas piramidales que consistía en varias campanas hechas de cobre - de diferentes tamaños - atadas una arriba de la otra con cuerdas y que cuando entre ellas se golpeaban, producían un sonido.

Gudemos (2013, p. 580), a partir de su investigación *in situ*, explica que en el NOA se encontraron ejemplares de campanas producidos aproximadamente en el año

500 A.C., cerca del Nevado del Aconquija y en antiguos poblados indígenas de Condorhuasi y Ciénaga. Conforme destacó Vega (2016, pp. 86-88), algunos de los instrumentos idiófonos fabricados y utilizados por culturas prehispánicas fueron las maracas y los sonajeros. Sin embargo, no es de nuestro interés aquí expandir el análisis de la tipología de instrumentos musicales andinos, más bien buscamos enfatizar sobre dos de ellos cuyo origen es europeo: la guitarra criolla y la caja.

Para los sujetos copleros, el instrumento más usado es membranófono conocido simplemente por el sustantivo propio de caja. Aquellos que interpretan músicas definidas como folclóricas, emplean instrumentos que varían entre los cordófonos (guitarra criolla, violín) y algunos membranófonos (bombo y/o caja). Hubo, asimismo, una transculturación posmoderna con empleo de instrumentos como la guitarra eléctrica, el contrabajo eléctrico, el piano, el órgano, el clarinete, etc.

De esta forma, muchos de los instrumentos musicales empleados actualmente en el NOA, son consistente señal de que hubo una verdadera hibridación cultural a partir de la apropiación de instrumentos musicales de culturas foráneas traídos al continente americano (europeas; asiáticas y africanas). Un ejemplo es la guitarra (instrumento de cuerdas simples) usada en toda América. En Argentina – y para nuestro trabajo enfatizamos la región del NOA – es llamada de guitarra criolla, otorgándole así una condición nativa o mestiza asociada al mestizaje donde el criollo es representante de esa cultura, de las tradiciones indígenas españolas y de la patria, independientemente de ser o no verdadero mestizo de europeo con originario.

1.3.1 La Guitarra Criolla: Instrumento Popular en el NOA

Damos especial destaque a la guitarra “criolla” por formar parte de las historias de vida y por tener como complemento al adjetivo criolla, símbolo representativo de aquello que representa la tradición, la nación y lo autóctono. Es el principal instrumento construido por los artesanos de instrumentos musicales en la región del NOA, con énfasis en la ciudad de Salta, lugar de residencia de varios artesanos conocidos nacional e internacionalmente.

La primera guitarra ibérica fue creada en 1850 por el español Antonio Torres Jurado quien hizo un diseño de guitarra modificando la mandolina que había creado Gaetano Vinaccia en el año 1779. Vega (2016) clasificó a este instrumento dentro de la categoría de los cordófonos porque: “una o más cuerdas estiradas entre puntos

fijos, se ponen en vibración y producen el sonido [...] Las cuerdas vibran por punteo, fricción, golpe, etc.” (VEGA, 2016, p. 103).

Históricamente, la guitarra fue traída de Europa durante la conquista y colonización europea. En el siglo XIX, a partir del surgimiento de los conceptos hegemónicos de nación, patria, folclore y tradición, ella fue considerada como un instrumento representativo del folclore en toda Latinoamérica, enfatizando aquí que su uso cotidiano prevalece actualmente en regiones como el NOA. Pero, ¿la guitarra criolla es un instrumento folclórico o popular? Según explica Vega (2016, p. 103), “la guitarra es un instrumento popular, pero no folclórico [porque] [...] para que algo sea verdaderamente folclórico, es necesario que no sea también urbano”. Observemos que el postulado de este teórico presenta una diferenciación descriptiva entre lo que él considera urbano, separado de lo que es lo rural.

Para Vega (2016), lo urbano representaba lo popular, mientras que lo rural representa lo folclórico. Sin embargo, ¿será importante separar los conceptos de folclore y de cultura popular, como si ellos fuesen dicotómicos? Consideramos que no es necesario hacer esa separación dicotómica, pues entre ambos existe una interrelación, al representar la memoria social y colectiva de un grupo social y de una sociedad. Si en el siglo XIX, lo popular – vocablo que simbolizaba al pueblo – representaba las tradiciones reivindicadas como siendo el producto de una sociedad entera, en la segunda mitad del siglo XX sería la categoría del folclore la que pasaría a definirse como un elemento tradicional o típico de un determinado espacio geocultural.

Cuando asociamos esta definición al aspecto folclórico de la fabricación de guitarras criollas en el NOA, percibimos que ese concepto de folclore, mantiene su vigencia en este momento histórico actual sustentado por la clase hegemónica y por algunos grupos minoritarios que lo emplea como una herramienta ideológica asociada a la industria cultural. Fabricar y vender un instrumento musical clasificado como folclórico representaría un tipo de sobrevivencia en una región donde el folclore es enfatizado *ad continuum*.

FIGURA 1: Guitarra fabricada por Coro, Salta.



Fuente: <https://www.facebook.com/fedecoroluthier/>, 2019.

Según Tobar (2017, p. 52), la guitarra española o “clásica” es uno de los instrumentos más populares y agradables de ejecutar debido a la facilidad de su aprendizaje. Nada difiere la guitarra de la criolla, en lo que se refiere a elementos constitutivos. Apenas el calificativo las separa. Es tan popular que muchas academias y asociaciones vecinales ofrecen curso para aprender a tocar este instrumento no importando la edad, género, etnia o clase social del aprendiz. Así, el artesano de instrumentos musicales supo aprovechar la popularidad de este instrumento como forma de sobrevivencia dentro de una sociedad capitalista que comenzó desde inicios del siglo XX, fortaleciéndose con la industria cultural al final de ese siglo e inicio del siglo XXI.

Tener una guitarra en casa siempre fue una costumbre transmitida de generación a generación en el NOA; entonces, para satisfacer la necesidad de ese mercado interno, los pocos *luthiers* que vivían en Salta y en otras ciudades de esa región y de Argentina, aprendieron a fabricar guitarras desde hace mucho tiempo. En 1946, Carlos Vega recorrió toda Argentina registrando datos interesantes que después publicaría en su libro titulado “Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina” (1947).

De su investigación de campo, Vega (2016, p. 123) descubre que la fabricación de guitarras - que recibieron el adjetivo de “criolla” para diferenciarse de aquellas fabricadas en España -, es un oficio realizado “en el interior, aún en pueblos no muy grandes” donde “siempre hubo fabricantes de guitarras”. Sin embargo, Vega también trae a luz un hecho interesante y preocupante: ya en esa época (1946) había pocos artesanos de guitarras, sustentando la hipótesis de que esa ínfima cantidad era porque “no han podido competir con las fábricas de las ciudades; además la guitarra decae en el interior” (VEGA, 2016, p. 123).

Este panorama sobre el desinterés de ser *luthier* de guitarra criolla en el interior de Argentina es descubierto por Vega en la primera mitad del siglo XX y es algo que todavía persiste en la actualidad, ya que es difícil encontrar este tipo de artesano en pequeñas ciudades y aún en las urbes argentinas. El énfasis dado en este trabajo a los artesanos de guitarra y otros instrumentos musicales folclóricos me llevó a hacer mi pesquisa de campo en la ciudad de Salta para registrar las historias de vida de los pocos luthiers que allí viven y se mantienen con este oficio, desde hace más de medio siglo.

En la época en que Vega escribió su libro comentando sobre la escasez de estos profesionales, comentó también que en aquella época, los pocos artesanos argentinos que existían debían competir con los fabricantes de guitarra de España, y, para ello, tuvieron que ingeniarse copiando esos instrumentos importados y mejorando la calidad del mismo a partir de un trabajo manual esmerado. Sin embargo, esa fabricación realizada con esmero no ayudó a los artesanos argentinos a exportar sus instrumentos hacia España, pues el monopolio que existía en la época de los Borbones, a inicio del siglo XIX, - antes de Argentina y otros países independizarse de la Península – continuaba a prevalecer. Como sustenta Vega (2016, p. 124), hasta mitad del siglo XX, “no llegan a España sino pocos instrumentos de famosos artífices”.

En Latinoamérica, al igual que en la península ibérica, la guitarra fue el instrumento musical empleado para acompañar el canto presentado en ambientes aristocráticos de los pocos centros urbanos que existían en esa época. Para Vega (2016, p. 124), “acompañando al canto, la guitarra desempeñó [...] en el ambiente aristocrático de provincias la función del piano. Canto y guitarra constituían la orquesta de salón”. Ya en el siglo XIX e inicio del siglo XX, la guitarra será substituida por el pianoforte (especie de piano) dentro del ambiente aristocrático de Buenos Aires y ciudades provincianas como Salta, Tucumán, Córdoba.

De esta forma, ella pasará a ser el instrumento popular usado, principalmente, en el área rural de Argentina y los arrabales de las urbes. Vega (2016, p. 124) afirmaba que “sólo cuando las clases cultas la reemplazaron por el pianoforte, la campaña aventajó a las ciudades en la utilización de la guitarra”. Todavía, este teórico nunca aceptó la idea de que la guitarra sea un instrumento folclórico y si absolutamente popular. Según sus palabras, la guitarra criolla no es un instrumento folclórico porque siempre fue “un instrumento de las cámaras reales, de la nobleza, de las clases burguesas y medias y de los grupos rurales” (VEGA, 2016, p. 125).

Esta aserción radical será negada por los luthiers entrevistados en Salta en el 2018, lo que refuerza la tesis de ser la guitarra un instrumento “preso” a la ideología hegemónica a favor del folclore en todas sus formas (instrumentos, cantos, danzas, vestimenta, artesanías, comidas regionales, poesía, etc.). Obviamente, Vega representaba también el pensamiento positivista de la segunda mitad del siglo XX, separando lo culto de lo popular y éste de lo folclórico, desconociendo o negando la importancia de la transculturación, proceso que acontece entre diferentes camadas sociales desde siempre y de forma no-arbitraria e inconsciente. Vega (2016), al acompañar ese pensamiento positivista hegemónico de su época, estableció una clasificación que llevó a la guitarra a ser considerada como un instrumento exclusivo de la elite defensora del folclore como algo representativo de un grupo social hegemónico y no popular.

Por ejemplo, soy clarinetista con estudio de música clásica; sin embargo, como forma de subsistencia, ejecuto mi instrumento musical (clarinete soprano en Si bemol) para interpretar música popular. Imposible sería para mí el afirmar que el clarinete - aunque haya sido fabricado originalmente como instrumento sustituto de los violines, en el siglo XVIII y fuese el instrumento preferido de Mozart para sus conciertos debido a su aproximación con el timbre de la voz humana (soprano) - no pueda ser empleado para interpretar todo tipo de música popular y folclórica, pues un instrumento es apenas eso: algo para ser usado, según la situación y necesidad.

Sin embargo, para Vega (2016, p. 125), la guitarra debía ser considerada como instrumento folclórico en aquellos casos eventuales donde fuese empleada – en ambiente campesino – para presentar aspectos “que se remitiesen a “[...] afinaciones locales, sus técnicas y fórmulas de rasgueo [...] su sonoridad y sus efectos”. O sea, en su visión etnocéntrica, Vega no consideraba al folclore como una manifestación de clases populares y si como una manifestación campechana.

Luego, la guitarra, instrumento europeo, no podría jamás ser clasificada como instrumento “folclórico”. Otro instrumento folclórico fabricado en el NOA es la Caja, descrita a continuación.

1.3.2 El Alma Rítmica del Canto Coplero: la Caja

Un instrumento membranófono es aquel constituido por dos membranas - de cuero en su mayoría, aunque también en la actualidad se empleen parches de otros materiales sintéticos - perfectamente estiradas y colocadas sobre una estructura (circular o cuadrada) de madera. Cuando el parche es golpeado emite un sonido indefinido (dentro de las escalas musicales) producto de la vibración de estas membranas. Vega (2016, p. 93) explica que la caja era definida por los quechuas con nombres como *huankar*, *hatum-tinya* o *tinya*. Los aimaras (etnia dominada por los quechuas) llamaban a este instrumento de *huancara*. En Argentina (y principalmente en el NOA), este instrumento membranófono es conocido simplemente por el sustantivo propio de caja.

Según descripción hecha por Vega (2016, p. 93), el sonido (timbre) de la caja criolla “se origina en membranas tensas – es un membranófono y pertenece al grupo más común de su categoría: al de los que suenan por golpe directo de un percutor”. Observemos que Vega (2016), en su explicación presentada en el libro publicado en 1946 (hace más de siete décadas) ya le otorga a este instrumento la categoría de ser “criollo”, fortaleciendo de esa forma la ideología sobre nación o patria, una vez que el vocablo supracitado no era más peyorativo como en el siglo XIX e inicios del siglo XX, pues según destaca Di Tella (2017, p. 119), en Argentina de 1910 ese vocablo era una palabra usada para indicar personas de poco prestigio.

Existen tres tipos de cajas, según la forma geométrica empleada en su construcción: las semiesféricas, las tubulares y las de marco. Para Vega (2016, p. 93), “el tipo que se encuentra en la Argentina, del centro y del oeste, tiene dos parches o membranas y es, generalmente, de marco”. La hipótesis sobre la existencia de la caja en las culturas originarias indica que tal instrumento tuvo escasa difusión y aceptación en América precolombina, porque, “en cuanto al tambor de dos membranas, tipo a que pertenecen nuestras cajas, no parece definitivamente probada su existencia en el Perú precolombino” (VEGA, 2016, p. 93).

De esta forma, las cajas empleadas como instrumento de acompañamiento rítmico por parte de los cantores copleros no tienen origen prehispánico y sí peninsular; sin embargo, este instrumento ha sido convertido en un símbolo tradicional y folclórico necesario para las performances de los sujetos copleros. Ratificando lo postulado por Vega (2016) acerca del origen de la caja, Gudemos (2013, p. 594) afirma que, entre los incas, “se destacaron los pequeños tambores de cobre que [...] eran muy propios de la práctica musical de las mujeres de élite”.

Tales tambores solamente tenían una membrana y, en la región del actual NOA, fueron modificados a partir del contacto que los diaguitas de la tribu Quilmes tuvieron con los españoles. La siguiente figura presenta una fotografía de uno de los tipos de cajas usadas por los sujetos copleros:

FIGURA 2: Instrumento membráfono para cantar coplas.



Fuente: Disponible en: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/caja.html>>, 2020.

Como cualquier otro instrumento membráfono, la caja posee un sonido indefinido ya que no emite ninguna nota musical posible de ser identificada. La estructura de este instrumento está descrita en el libro de Vega (2016, p. 92) como siendo un instrumento membranófono constituido por un cuerpo de madera de 33 a 35 centímetros de diámetro por 13 centímetros de alto. Este autor explica que en su construcción se empleaba un tipo de “madera boliviana” porque según él, era una madera extraída del “*yakis-palo* (yaquis es la deturpación del vocablo *yacú* (agua); palo de agua)”. Está conformada con dos membranas de piel tensada a ambos lados de una caja de madera.

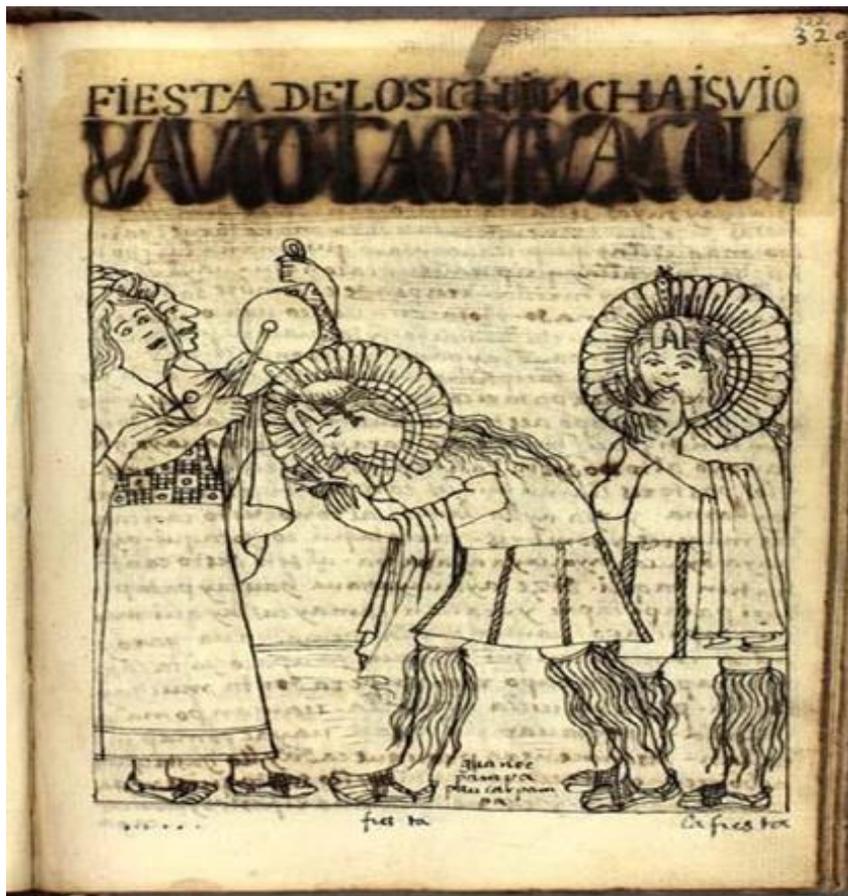
En su membrana inferior hay una o varias cuerdas hechas con tripas estiradas y secas de cabras, proporcionando a este instrumento un timbre característico por ser vibrante, simulando el sonido del cascabel de la víbora homónima. Sin estas cuerdas denominadas de chirleras, este instrumento tendrá un sonido menos vibrante. Generalmente, la madera empleada es el sauce, aunque durante mi pesquisa de campo fui informado, según narrativa de los luthiers entrevistados, que pueden ser usadas otras maderas de árboles que no están en vías de extinción y, por lo tanto, no están protegidas por ley ambiental.

Algunas veces estos artesanos usan la madera seca de cardones muertos, pues estas plantas cactáceas también son protegidas por leyes ambientales debido a su posible extinción. A cada lado del cuerpo de madera es colocada una membrana (parche) con un borde construido en madera (arco) en el cual la membrana – cuero de cabrito u oveja - es cocida con hilo punzó. Para asegurar ambas membranas en el cuerpo deben usarse tiras de cuero atadas en zigzag.

Di Giorgi (2010, p. 6) describió - en su pesquisa de Maestría sobre la flauta y el tambor - un tipo de caja empleada en España percutida tan solo por una baqueta “e suas membranas são amarradas [...] por meio de cordas ou barbantes que se esticam de uma a outra membrana [...], enlaçando-as direta ou indiretamente em ziguezague”. Según el sitio web *Portal de Salta* (2019), otra hipótesis del origen de la caja sustenta que instrumentos parecidos con ella ya existían en las culturas andinas siendo representadas pictóricamente en artefactos de cerámica hechos por la cultura nazca y descritos en el libro de Guaman Poma de Ayala.

En su libro, Guaman Poma comenta, en el Capítulo Primero – *De Las Fiestas, Pasquas* - acerca de las danzas y fiestas de los incas (*Yngas*) y los señores poderosos, que habían danzas y canciones (*arauis*) – en Castellano moderno, *arauis* se dice aravi, un género canción romántico característico de algunas regiones del Perú - de diferentes tipos, las cuales eran acompañadas musicalmente con flautas (*pingollo*, quena) y tambores similares a nuestra actual caja.

FIGURA 3: Fiesta de los *Chinchaysuyos*, *wawku taki* (Dibujo 125).



Fuente: <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/330/es/text/?open=idm45821230553104>>, 2020.

La Figura anterior (Nº 3) pertenece al libro de Guaman Poma y muestra a un indígena tocando una especie de caja. Observemos que, por el tamaño y diseño de ese instrumento (realizado por Guaman Poma de Ayala en 1615), existe un parecido notable con una caja coplera actual. De esta manera, la caja puede ser tanto un producto de transculturación, como también un instrumento que usaban los indígenas (quechuas, aimaras, diaguitas, entre otros) antes de la conquista española, pues la percusión es la forma más fácil que toda cultura antigua o moderna tiene para expresar, con golpes, su voz entonada.

1.4 LA CULTURA POPULAR: COMPROBACIÓN EXISTENCIAL EN EL NOA

La región del NOA, según el teórico Gaspar R. Fernández (2007), presenta un tipo de cultura que es el producto de una transculturación secular compuesta por

seis etapas de la historia argentina:

- 1) Antes de la conquista: los pueblos originarios que habitaban esa región (diaguitas-calchaquíes) tenían una profunda ligación espiritual hacia la Madre Tierra (Pacha Mama) y una visión cósmica de respeto para con la Naturaleza;

- 2) Durante la conquista: el mestizaje hispano-indígena se fortalece a partir del siglo XVII después de la derrota del pueblo calchaquí y el avance del cristianismo impuesto a la fuerza, lo que provocará una nueva entidad étnico-cultural prematura, pues ambas culturas no llegaron hasta hoy a integrarse totalmente manteniendo, cada una de ellas, tensiones hasta ahora no resueltas además de una dupla identidad (entre ambos polos culturales: europeo e indígena).
 Cuando la corona española inició su modernización, el NOA va perdiendo fuerza social y comercial hasta convertirse en una región secundaria, usada solamente como pasaje del tránsito comercial entre el Virreinato del Perú y el puerto de Buenos Aires. Según explicaciones de Fernández (2007), el NOA se convirtió en un simple lugar de tránsito terrestre entre dos polos: el Pacífico y el Atlántico;

- 3) El surgimiento de la “nación” y las campañas libertadoras: con la ascensión al trono español por parte de los Borbones en España (siglo XVIII), la política será reinterpretada y asumida por la elite blanca (los “ilustrados”) de Buenos Aires recreando costumbres e innovaciones positivistas y cartesianistas que llegaban desde Europa para esta ciudad cosmopolita. Esta nueva dinastía implantó en España el modelo monárquico absolutista inspirado en la Francia de Luis XIV.
 En la Sudamérica española, el NOA continuará olvidado, a pesar de habitar en Salta muchos terratenientes españoles como el hidalgo - de origen vasco - Martín Miguel de Güemes. Llegará el momento, con el desmembramiento del Virreinato del Río de la Plata (a partir de 1816), en que la antigua región de Salta del Tucumán se separará en provincias con sus respectivas ciudades importantes: Salta, Jujuy, Tucumán.

Según Fernández (2007, p. 59), al disolverse las Intendencias de Córdoba y Salta, con el desaparecimiento del Virreinato del Río de la Plata, “[...] el NOA entró en un proceso de desintegración acelerada”. Con las guerras de la independencia (entre descendientes directos de los españoles y los peninsulares), la oligarquía

criolla del NOA participará abiertamente colocando a disposición del nuevo ejército préargentino, hombres (mestizos conocidos como “gauchos”, indígenas y hasta extranjeros), además de armas.

- 4) El NOA olvidado y excluido: la región, durante el siglo XIX, será olvidada propositalmente por el gobierno centralista de Buenos Aires, interesado en inversiones extranjeras. La mano de obra europea ayudará a la industrialización de la región bonaerense y pampeana, siendo adquirida a bajo costo por los latifundistas de Buenos Aires. Mientras tanto, en el NOA, gauchos y mestizos, sin otra alternativa o esperanza de vida, se convertirán en combatientes, la “carne de cañón”, usada por los caudillos latifundistas sobre pretexto de luchar por la patria.

La masa popular del NOA, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX servirá como herramienta humana de los oligarcas, sea como soldados en los fortines fronterizos o participando en guerras contra españoles y portugueses o contra caudillos de otras provincias argentinas. De esta forma, “los Pueblos [...] del NOA permanecieron prácticamente al margen, cuando no excluidos, de esa deliberada sustitución por inmigración masiva de contingentes foráneos” (FERNÁNDEZ, 2007, p. 60).

- 5) Resurgimiento del NOA en la memoria social argentina: en el siglo XX, la región comienza a ser reconocida por el gobierno centralista porteño. Las tierras de Salta y Tucumán pasan a tener valor debido a las plantaciones de caña de azúcar, además de la creación de universidades nacionales y públicas – ya en el siglo XX - como las de Tucumán; Salta y Jujuy. Así, durante la segunda mitad del siglo XX, la Academia comenzará a interesarse por el folclore, la etnomusicología, la arqueología y la antropología.

Como Europa está devastada por la Segunda Guerra Mundial, los criollos – elite blanca -, conforme Fernández (2007, p. 61), “se abocaron a una auténtica y cabal exploración de su ethos cultural en interacción con el ecosistema global”. Sin embargo, los pueblos del NOA continuaron durante el siglo XX constituyendo una constelación de mestizos hispano-indígenas conviviendo armoniosamente pero de forma subalterna, dejando sus lugares de origen, principalmente aquellos

pequeños poblados enclavados en cerros y precordillera de los Andes y emigrando hacia capitales como Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Salta y Tucumán, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Pero acabaron por formar, junto con sus descendientes, inúmeras villas miserias, originando un fenómeno que ocurrió en Argentina y en varios países de Latinoamérica entre las décadas de los años 60 a 80, conocido como emigración interna por parte de los campesinos.

- 6) El NOA: identidad nacional versus globalización: a fines del siglo XX, el NOA comienza a reconstruirse a partir del imaginario colectivo, manteniendo una ideología social y colectiva con base en los conceptos de identidad regional; folclore y tradición, alejándose del dominio centralista de Buenos Aires.

Ciertamente que el NOA precisa reclamar de la Nación el reconocimiento de que la misma alberga diferentes *ethos* culturales que no dependen más de la hegemonía centralista de Buenos Aires, pues este espacio fue y es un palco de un olvido hecho de propósito por parte de la clase hegemónica porteña desde épocas anteriores, siempre incentivando las diferencias regionales a partir de los diferentes *ethos* culturales, discriminando los negros y excluyendo los remanentes de los pueblos originarios, sus descendientes y los inmigrantes de países limítrofes como Bolivia, Perú o Paraguay.

Fernández (2007, p. 61) sugiere despreciar definitivamente las diferencias regionales en pro de una unidad con un *ethos* plural que dialogue con otras culturas, dejando de lado la discriminación y la exclusión de algunos sectores de la sociedad del NOA. Sin embargo, el proceso social de la colonialidad *versus* la decolonialidad se da con mayor énfasis en el NOA, pues la fuerza de la colonialidad es mantenida por el concepto de raza, creado en el siglo XVI por los eruditos europeos, y que, conforme Carolina Delgado (2007, p. 199), ha servido y lo continua haciendo “para clasificar a la población mundial y definir la división de trabajo; la colonialidad del poder [...] que produce y reproduce la diferencia colonial más allá de la diferencia étnica”.

2 NARRATIVAS DE VIDA DE LUTHIERS, COPLEROS Y ESTUDIOSOS

Este Capítulo tiene como objetivo principal presentar las narrativas (o historia) de vida de los artesanos de instrumentos musicales folclóricos (conocidos como *luthiers*) entrevistados durante mi pesquisa de campo en agosto del 2018, en la ciudad de Salta, Capital de la provincia homónima, perteneciente al espacio geocultural del noroeste argentino-NOA. Mediante empleo de una entrevista participante (Nogueira, 1968) con preguntas semiestructuradas registré, durante mi trabajo de campo, las narrativas de vida de los *luthiers* más conocidos del NOA y también de una anciana coplera y de un teórico muy respetado en esta región debido a su gran conocimiento sobre las coplas, el canto coplero y todo lo que se considera como folclórico y tradicional.

2.1 ENTREVISTA AL PESQUISADOR FANOR O. DÁVALOS

Esta entrevista fue realizada el 07 de agosto del 2018 entre las 17:30 a las 18:00 horas, en el escritorio del Sr. Fanor, sito en la calle Mitre (Galería *Baccaro*) de la ciudad de Salta, Capital. A pedido del entrevistado, solo comentaré que es oriundo de la ciudad de Tarija (Bolivia) y que vive en Salta exilado hace más de 50 años. Es Contador Público Nacional (CPN) y estudioso de la copla hace varias décadas atrás. Decidí entrevistar a Don Fanor porque, aunque no sea un luthier de caja ni de bombos, es un eximio conocedor de esta arte y podrá lanzar una luz sobre la construcción de estos instrumentos musicales de percusión, considerados - por algunos estudiosos y también por muchos bagualeros - como artefactos creados por los originarios andinos y, por otro lado, con base en paradigmas de teóricos como García Canclini y Fernando Ortiz pueden ser considerados como producto de un proceso de transculturación artística y artesanal surgido desde los primeros siglos de dominación castellana en esta zona.

Esta entrevista fue breve porque Don Fanor tenía otros compromisos y tuvo, como base, el cuestionario elaborado con mi orientador el cual se halla en manos del entrevistado.

FIGURA 4 – Don Fanor Ortega Dávalos de Salta



FUENTE: <http://www.coffar.org.ar/2018/congreso/63.jpg>, 2020.

LA ENTREVISTA

El entrevistado comienza su discurso después de leer la hoja con las preguntas semiestructuradas que le entregué, diciendo: -*¡No, no soy luthier! ¡Soy coplero, nomás!* - Lee otra pregunta referente a los años que lleva como luthier y responde nuevamente - *¡No soy luthier!...* La otra pregunta era si él sabía de alguna comunidad de artesanos de instrumentos musicales (luthiers) del NOA que permanece unida. Fanor comenta:

-La verdad que no conozco... ¡Sí sé de...algunos...personajes que se dedican a hacer...¡Pero...por referencia sobre todo de mis paisanos, campesinos, que iban a hacer sus cajas! Siempre ellos se iban... ¡Siempre se iban a una quebrada! Seguramente para “ver” la resonancia.

Lee la pregunta siguiente en voz alta, referida a saber cuál es la importancia de la caja para el sujeto coplero (de ambos géneros). Responde con una palabra: - *¡Fundamental!* – Luego explica: - *Es... la que le ayuda a... ¡manifestarse! Sobre todo a darle el ritmo... ¡Más bien, la caja... incluso para aquel “hacedor” de coplas, la caja la tiene “adentro”!*- Le pregunto si conoce alguna copla destinada a la caja. Me responde:

-¡Sí, una copla demasiado popular que incluso creo que... en ritmo de vidala la tiene...Julio Argentino Jeréz²⁴ y dice:

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar.
Sólo los ojos le faltan
para ayudarme a llorar.

En realidad, Fanor ha “confundido” (u olvidado) la autoría de esta copla, pues no fue Julio Argentino Jeréz quien la creó y sí el cantautor Andrés Chazarreta, formando parte de una vidala titulada “Te’i de Olvidar”²⁵ que presento a continuación:

Esta cajita que toco	¡vidalitay!
tiene boca y sabe hablar,	mi bien, ¡ay, mi dolor!
sólo le faltan los ojos,	¡vidalitay!
para ayudarme a llorar,	mi bien, ¡ay, mi dolor!

Estribillo

Te’i de querer, te’i de adorar,
te’i de llevar adónde
nadie más te pueda encontrar.
Tan sólo muriendo, te’i de olvidar.

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

Pero en su discurso, Fanor explica y justifica:

-Es una copla muy popular [existente] (grifo mío) en casi todos los cancioneros del noroeste argentino. Sí, en todos y, desde luego, en el cancionero “chapaco”²⁶...

A partir del vocablo “chapaco”, sabiendo que representa a una parcela social

²⁴ Guitarrista, compositor y poeta santiagueño (1900-1954). Fue un revolucionario, un artesano de zamba y chacarera. Su chacarera "Añoranzas" es considerada el Himno cultural de los santiagueños. También cantó vidalas". Disponible en:< <https://sites.google.com/site/pianoyfolklore/autores/h-j/jerez-julio-argentino>>. Consultado el: 02 abr. 2019.

²⁵ Disponible en:< <http://www.folkloredelnorte.com.ar/cancionero/t/teideolvidar.html>>. Consultado el: 03 abr. 2019.

²⁶ “Chapaco” se le llama al ciudadano tarijeño, término asignado al campesino, pero por extensión también al habitante citadino y rural. El chapaco es dicharachero y extrovertido". Disponible en:< <http://www.tulancingocultural.cc/letras/encuentrotarija/chapacos.htm>>. Consultado el: 02 abr. 2019.

menos favorecida de Tarija (Bolivia), le pregunto al entrevistado si en esa ciudad boliviana hay fabricación de cajas. Él me explica:

-¡Sí! ¡Cada cual se fabrica su caja! Le pregunto de qué madera ellos hacen sus cajas y él responde:

-Muchos utilizan el pacará²⁷, o sea, el timboy. Incluso, hay otros que la hacen del... ¡guatambú!²⁸. La remojan... para darle... - intervengo diciendo "la forma" y Fanor repite - ¡La forma! Para darle la circunferencia, a la redondez. Incluso otros dicen que también hacen de... ¡de jacarandá! ... Incluso del... ¡chañar!

Una nueva pregunta busca saber si es fácil encontrar esas maderas y Fanor dice con convicción: -¡Sí! ¡En Tarija! - Paso a otro ítem de la fabricación de la caja: los parches. Le pregunto a Fanor sobre qué tipo de piel es más aconsejable usar para los parches del instrumento. Fanor responde al instante:

-¡Depende! – Luego explica – Para la parte de donde se golpea...y... ¡cuerito de chivo! Porque él golpea muy fuerte. En cambio, muchos tarijeños utilizan solamente la entraña, pues tiene mayor resonancia; pero, lo golpean "suavecito". La caja la utilizan en Tarija, aquí en los valles Calchaquíes y parte de Catamarca. Tiene que haber mucho de origen indígena, sobre todo de los antiguos... No se olvide que fueron los Incas que llegaron conquistando hasta los huarpes²⁹ en Formosa y dejaron su "influencia". Pero creo que ya la tenían ellos³⁰.

²⁷ Pacará, también llamado de Timbó. Su madera es blanda, liviana, flexible y durable a la intemperie". Disponible en: <<http://www.yerbabuenavirtual.com.ar/arboles/pacara.htm>>. Consultado el: 03 abr. 2019.

²⁸ "Es un árbol [...] con [...] un tronco largo, recto y cilíndrico. La madera es semidura [...] de color blanco - amarillo muy claro y parejo de vetas suaves. Es una madera de muy buenas prestaciones con destacada flexibilidad". Disponible en: <<http://www.madereros.com/maderas/guatambu.html>>. Consultado el: 04 abr. 2019.

²⁹ El equívoco de Fanor es afirmar que la cultura huarpe era de Formosa (noreste argentino limitando con el sur paraguayo), siendo que la misma habitó "la parte central del territorio argentino comprendiendo las provincias de San Juan, Mendoza y San Luis". Disponible en: <<http://pacarinadelsur.com/home/indoamerica/1687-los-huarpes-de-mendoza-argentina-antes-de-la-conquista-espanola>>. Consultado el: 04. abr. 2020.

³⁰ Fanor se refiere a que la caja (instrumento) ya era fabricada y tocada por culturas originarias de la actual región del NOA, a pesar de afirmar que los Incas llegaron hasta territorio de los huarpes, en la actual provincia de Formosa (ARG).

Comento que los instrumentos de percusión son ancestrales porque existen en todos los pueblos (América, África, Asia). Fanor consiente con la muletilla “ahá”. Le digo a Fanor que me interesaría reforzar el tema de las coplas y él comenta:

-El origen de las coplas en cierto modo ya sabemos...las jarchas y cómo vino a América Latina. Citando a Francisco Rodríguez Marín, encontraron, por ejemplo, en el Registro de Cádiz, cómo mandaban las coplas a América Latina. ¡Hay mucha documentación en esto! Pero la copla no solamente vino de España. La copla también [...] la empezaron a hacer acá. Por ejemplo...en 1535 en Lima se cantaba esta copla:

Almagro pide paz³¹;
los Pizarro, ¡guerra, guerra!
Todos ellos morirán.
Otros matarán la tierra.

-El rey de España, evidentemente, con el temor que tenía que Pizarro sea más poderoso que él, por la plata que tenía, sobre todo por lo que le sacó a Atahualpa, según dicen, mandó a De La Gasca a pacificar el Perú. Cuando lograron pacificar (en otras palabras, someterlo a Pizarro) fundaron la ciudad de La Paz³²- actual Bolivia – y en la orla del escudo de esa ciudad hay otra copla que dice así:

Los discordes en concordia;
en paz y amor, se juntaron
y un pueblo de paz fundaron,
para perpetuar la memoria.

-La primer copla en América Latina la hicieron los ibéricos – castellanos al mando de

³¹ Es preciso entender la historia contenida en el discurso de esta copla: con la conquista del Perú (siglo XVI) surgió una contienda entre dos conquistadores españoles: Francisco Pizarro (junto con sus seguidores), y Diego de Almagro. La contienda comenzó en 1537 y en 1538 es ejecutado Almagro seguido por el asesinato de Pizarro en 1541. Las contiendas darán inicio a una serie de trágicos enfrentamientos entre gobernadores y conquistadores españoles en la zona andina del Perú, que se alargarán hasta los primeros años de la segunda mitad del siglo XVI. Disponible en:< <https://archivoshistoria.com/pizarro-y-almagro-i-guerra-civil-entre-los-conquistadores-del-peru/>>. Consultado el: 22 abr. 2019.

³² “El 20 de octubre de 1548 el conquistador español Alonso de Mendoza fundaba la ciudad de La Paz, actual capital de Bolivia. El capitán don Pedro de Gasca había ordenado a Alonso de Mendoza el levantamiento de una ciudad que conmemorase el final de las guerras civiles del virreinato del Perú entre *pizarristas* y *almagristas*, y de ahí su nombre: Nuestra Señora de la Paz”. Disponible en:< <http://blogs.libertaddigital.com/almanaque-de-la-historia-de-espana/1548-alonso-de-mendoza-fundala-ciudad-de-la-paz-10514/>>. Consultado el: 22 abr. 2019.

Francisco Pizarro - en la isla Del Gallo³³. Esa copla iba en una carta que mandaron al gobernador Don Pedro del Rio de Panamá. Decía:

Pues señor gobernador
mírelo bien por entero:
que allá va el Corregidor
y acá queda el carnicero.

-Esta copla recién aparece en la Crónicas en 1.552. Figura entre las primeras coplas e América Latina. Los chibchas se apropiaron de la copla española, de la seguidilla, para acomodar a su ritmo de la pascua y de la cruz. La figura a continuación presenta el escudo de armas de la ciudad de La Paz, Bolivia:

FIGURA 5: Escudo de Armas de La Paz, Bolivia.



Fuente: Disponible en: <<https://www.google.com.br/search?>>, 2020.

³³ "Pizarro y los "Trece de la Fama" esperaron en la isla del Gallo cinco meses por los refuerzos, los cuales llegaron de Panamá enviados por Diego de Almagro. El navío encontró a Pizarro y los suyos en la Isla de la Gorgona, hambrientos y acosados por los indios". Disponible en: <<https://historiasdeamerica.wordpress.com/tag/isla-del-gallo/>>. Consultado el: 22 abr. 2019.

Lee en voz alta la pregunta sobre si en el NOA, las autoridades brindan apoyo a los luthiers de cajas. Fanor dice:

-Hay mucho apoyo a los luthiers (en Salta) y en Tarija, también le dan posibilidades, para mantener la tradición, la cultura. Porque un pueblo sin tradición y sin su cultura es fácilmente sometido.

Al preguntarle sobre lo que para él representa el folclore, Fanor me responde:

-Para mí el folclore es...la ciencia que estudia y muestra... las tradiciones, las costumbres. No solamente canto. Incluso... ¡comidas, medicina! Para que el pueblo no se olvide de dónde vino. Incluso hay cosas que no eran folclóricas y se van haciendo.

Sin más asunto para preguntarle a Don Fanor, me despido de él, dando por finalizada esta entrevista, agradeciéndole el aporte tan importante para mi pesquisa de campo, aclarando tópicos sobre la caja, su fabricación, la importancia como símbolo para los copleros, su posición ideológica sobre el concepto de “folclore” y, sobre todo, el origen de la copla, que refuerza mi tesis sobre ser un elemento de transculturación entre dos culturas tan disímiles como la peninsular española y las etnias prehispánicas que habitaron el espacio geocultural del NOA y también en territorio de los países actuales de Bolivia y Perú.

2.2 ENTREVISTA AL LUTHIER FÉLIX CORO DE SALTA (CAPITAL)

Esta entrevista fue realizada el 03 de agosto del 2018 en el escritorio-taller del Sr. Félix Coro, situado en la calle Jujuy N° 845 de la ciudad de Salta (Capital). Este evento fue previamente definido vía *Facebook*, después de una semana anterior de negociación, ya que el entrevistado no demostraba mucho interés en participar del mismo.

BIOGRAFÍA DE FELIX CORO

Félix Coro nació en la localidad de Orán, situada al noreste de la provincia de

Salta, el 30 de junio de 1946. Inició el aprendizaje de la luthería (artesanía de instrumentos musicales) muy temprano, con 8 años de edad. Pasada de generación a generación, Don Félix aprendió los secretos de la construcción de guitarras criollas con su padre y éste con el suyo. Secretos transmitidos por la oralidad que guardaban el proceso de fabricar guitarras con el antiguo método español. Los padres de Don Félix salieron de la pequeña ciudad de Orán hacia la capital, Salta, buscando mejores horizontes para expandir su trabajo artesanal ya que “Salta alberga una artesanía muy especial que es la de producir música³⁴”. Por cierto, la familia Coro ya lleva cuatro generaciones de *luthiers*, comenzando del bisabuelo paterno, quien fuera el primer criollo en trabajar maderas para construir guitarras.

FIGURA 6: Luthier Félix Coro



FUENTE: El autor, 2018.

LA ENTREVISTA

Eran las 18:00 horas del 03 de agosto, una tarde muy fría de invierno salteño, cuando fui atendido por la esposa del Sr. Félix Coro, haciéndome pasar al escritorio que funciona también como negocio, hallándose expuestos varios instrumentos contruidos por Coro y su hijo: guitarras criollas; bombos y algunas cajas copleras formaban parte del acervo para la venta. Después de algunos minutos aparece Félix Coro quien me pide para sentarme frente a él, en un escritorio de madera cuya parte

³⁴ Disponible en: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/coro.htm>>. Consultado el: 17 ago. 2018.

superior estaba llena de antiguas fotos de su trayectoria, cubiertas por un vidrio transparente.

La entrevista duró casi 20 minutos, con preguntas semiestructuradas y otras abiertas, además de algunos minutos donde se filmó el taller de Coro. La transcripción es la siguiente: – Señor Coro: ¿qué instrumento fabricaba su padre? (esta pregunta sirve para situar la actividad artesanal de Coro a partir de un corte diacrónico que se presume haberse iniciado como una tradición oral con su padre y pasada a él, de generación a generación). Coro responde:

–“Charango, guitarras, bombos, mandolines, bandurrias... y después... cajas bagualeras...”

Titubeo un poco porque quiero basarme en un cuestionario que elaboré y fue aceptado por mi profesor orientador, relacionado al trabajo de luthería de cajas copleras (*bagualeras*). Luego, le explico a Coro que el motivo “real” de mi investigación de campo es, casualmente, sobre la fabricación de la caja...*bagualera*. Algunos le llaman caja chayera, otros, caja bagualera. Coro interrumpe mi discurso diciendo: - (balbuceo)

–“Este³⁵...No, prácticamente es la misma. Lo que pasa que “chayera” es en La Rioja y “bagualera” es en Salta”.

Repito la última palabra (Salta) y le pregunto si en Jujuy (provincia vecina a Salta) se la llama igual, o sea, caja bagualera. Coro apenas responde con una palabra: *–“También”.*

Vuelvo a preguntarle si en los valles calchaqués se la llama de esa forma. El entrevistado ratifica con un simple *“también”*, reforzando con *“¡sí, sí!”*. Le pregunto cómo es la fabricación (proceso) de esas cajas y qué madera usa, pues es importante en la fabricación de este instrumento membranófono el tipo de madera usado para construir su cuerpo, ya que la madera está muy unida al imaginario indígena y mestizo, pasando a ser algo relacionado con la *Pacha Mama* (diosa Tierra). Él responde:

³⁵ El vocablo “este” representa una muletilla muy usada en la forma coloquial discursiva castellana. Representa un lapso de nerviosismo, incertidumbre ante lo que se va a explicar o justificar o inseguridad. Nota del autor.

-“Bueno...hay varios modelos de caja. Es decir, una, está hecha con ceibo³⁶. El aro (su cuerpo) vendría a ser de ceibo con cuero de cabrito y un correaje de... cuero crudo torcido”.

Indago cómo hace la dimensión (diámetro) de la caja, esto es, como él ya sabe de la dimensión apropiada. Coro explica:

-“Y...es como un tamaño... que ya la gente se acostumbra a... usarla...”

Acerca de si él tiene algún molde para construir o hacer la curvatura de la madera, pues el cuerpo de la mayoría de estos instrumentos de percusión no es juntado ni ensamblado. Es un cuerpo único, sin remiendos, juntas ni partes coladas, aunque algunas veces, según Coro, puede ser construido con una lista de madera calentada con soplete en un molde de metal, para darle la forma circular y luego de ser cortada en la medida apropiada, será colada con cola de carpintero (cola vinílica) formar el cuerpo (aro). Coro dice:

-“No....Únicamente...Eso³⁷ se usa únicamente para un aro doblado al calor. Entonces ahí uno le va dando la forma de la circunferencia y va midiendo con el metro de acuerdo a la medida que uno quiere”.

Para dejar más explícito este proceso busco explicarlo preguntándole si ellos doblan la madera con el calor, a lo que Coro responde con un simple “¡Sí!”. A continuación le pregunto cuál es la madera que usa siempre. La respuesta es la siguiente: -“Hacemos³⁸ de cedro, de nogal, de...de...algarrobo³⁹. Hay diversidad de madera” ...

³⁶ El Ceibo (*Erythrina crista-galli*) es un árbol, que puede llegar a medir una altura de 12 metros. Su flor, de color rojo, es considerada la Flor Nacional Argentina por decreto desde 1942. En Brasil se lo conoce como “Corticeira”. Nota del autor.

³⁷ Pronombre demostrativo referido al “molde” del cual pregunté si empleaba el luthier Coro.

³⁸ Coro emplea el verbo Hacer en la primera persona del plural porque en su taller de luthería él cuenta con la ayuda de su hijo, Federico Coro, continuador de la tradición de artesano de instrumentos musicales “folclóricos”.

³⁹ Abunda en las regiones mediterráneas - centro de Chile, sur de Perú y oeste de Argentina - y es un árbol perenne que puede crecer hasta 10 metros de altura. Su nombre científico es *Ceratonia siliqua* L, pero lo llaman algarrobo. En portugués es conocido como *alfarrobeira*. Nota del autor.

Le explico que en Brasil hay control (exagero cuando le digo un gran control) del IBAMA⁴⁰, un ente público que protege la flora y, por lo tanto, es difícil, por ejemplo, usar o conseguir “madera de ley”. Por eso le pregunto cómo ellos hacen en Salta para conseguir ese tipo de madera:

-“*Bueno. Son maderas comercializables. Entonces uno va a un aserradero o a un depósito de venta de madera y compra ahí*” - Le pregunto si compra madera por metro cúbico. Él explica:

-“*No, no. Uno compra la madera en bruto...Compra una tabla, por ejemplo, una tabla de 30 centímetros de ancho de 2 metros, más o menos, y después, uno en la máquina (una sierra sinfín) le da el espesor*”

Le cuestiono si no hay desperdicio de madera en la fabricación de las Cajas. La respuesta viene rápida y lacónica: “*¡No!*”. Busco ratificar la respuesta de Coro diciéndole “para nada” y él asiente con la cabeza. De esta forma, cuestiono el número de esos instrumentos que pueden ser hechos a partir de una tabla de madera de cedro. El entrevistado responde: -“*Cedro de una pulgada, unas tres*” (asiente con la cabeza)

-¿Y es cara la madera? – Es la siguiente pregunta que le hago a Coro, sabiendo que el costo de vida en Argentina es elevado, principalmente en una ciudad considerada turística el año entero. Coro responde: -“*¡Sí...es cara! Realmente cara*” ...

Titubeo buscando una pregunta semiestructurada en la lista de preguntas que aprobó mi profesor orientador y, luego de encontrar la que me parece apropiada, le cuestiono a Coro si existe una comunidad de luthiers en el NOA que se mantiene unida. “*No*”. Es la única respuesta de Coro. Repito el “no” y hago el siguiente comentario interrogativo: ¿No existe. Cada luthier hace su trabajo y no...no...hay una comunidad? -“*No*”, repite nuevamente. -¿Ni siquiera un Sindicato?, insisto yo. Coro sólo repite un “no” meneando su cabeza y pronunciando una palabra para dar

⁴⁰ Sigla en Portugués que significa: *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis*. Nota del autor.

continuidad a su discurso, pero es interrumpido por mí al preguntarle si hay mucha competencia entre ellos (artesanos). Él explica:

-“Y, sí... no... porque... se sigue el principio de... de los artesanos. Cada uno tiene que tener su estilo; su forma de trabajar...”

Esa costumbre coloquial de usar los dos adverbios “sí” (de afirmación) y “no” (de negación) es común en la lengua castellana; representa que una parte del discurso del “otro” interlocutor es aceptable por el oyente, mientras que otra parte no lo es. El “sí” es porque entendió mi cuestionamiento y el “no” porque para Coro, no hay competencia entre los luthiers pues cada artesano tiene su estilo y quien vaya a comprar un instrumento ya escogió antes, de cuál artesano lo comprará, sea por recomendación de otras personas, o por la fama que los instrumentos fabricados por tal o cual luthier tengan dentro del mercado regional, nacional o internacional.

Este evento está asociado así a la industria cultural, donde la obra de arte, conforme Walter Benjamin (1983), siempre fue susceptible de sufrir una reproducción, pues “lo que algunos hombres hicieron podía ser rehecho por otros”. Así, la reproducción de alguna obra de arte (pintura, música, instrumentos musicales) es en el NOA como en cualquier parte de Latinoamérica, un evento común y democrático. Cada artesano respetando la obra del otro, copiando detalles y mejorándolos a su antojo.

Le pregunto cómo se puede saber al momento de comprar alguna caja si fue hecha por él. Rápidamente Coro responde:

-“No tiene ni marca ni nada, pero uno la ve y la conoce...”. Refuerzo el discurso de Coro preguntándole: “¿usted la conoce?”. Él continúa explicando:

-“Sí. Es igual que una guitarra, un bombo o un charango” ...

-¿Y cuál es la importancia de la caja para el coplero o la coplera? – pregunto cambiando el tema, viendo que el entrevistado está cansado después de un día de trabajo.

-“Es lo...después de la copla, es lo principal” (sonríe irónicamente ante la pregunta).

Hago de cuenta que no percibí su ironía (me ha considerado como un forastero que nada sabe de estos instrumentos) y le pregunto lo siguiente: ¿Sin la caja no tiene “vida” la copla?...

-“No es que no tenga “vida” pero es un elemento...como para un cantor la guitarra. También es fundamental, es tan importante para la copla”.

Detengamos la lectura de esta entrevista para analizar la respuesta de Coro, con base en el análisis crítico del discurso. Para Fairclough (2016), es importante y razonable la forma como concebimos las convenciones y normas discursivas subyacentes a un evento discursivo; por lo tanto, aunque el entrevistado no haya entendido o aceptado la metáfora de “vida” de un instrumento musical, demuestra que el pensamiento del mismo tiene como base la concepción estructuralista, pues para esta teoría científica, solamente existen “un conjunto de códigos bien definidos que son simplemente concretizados en los eventos discursivos” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 95).

Por otro lado, está la diferencia entre yo (entrevistador) y el entrevistado, desde el punto de vista de la concepción de dominios sociolingüísticos. Por cierto, tales dominios, conforme explica Fairclough (2016), están constituidos por un conjunto de códigos complementares, con funciones, situaciones y condiciones de adecuación que deben ser claramente demarcadas de otros códigos. Ciertamente, mi habla de docente universitario, con empleo de metáforas y otras figuras del lenguaje no forma parte del código metalingüístico del entrevistado.

Continuemos con la entrevista. La otra pregunta que le hago al señor Coro es sobre la exigencia en el momento de encomendar o comprar una caja, siendo hombre o mujer, a partir de un ítem común: ser o no ser exigente. Nuevamente el entrevistado se ha alejado del mi dominio sociolingüístico (o tal vez no haya entendido el contexto de mi pregunta sobre el ser exigente en la compra de un simple instrumento de percusión, pues el mismo, para un sujeto coplero de cualquier género, no pasa de un instrumento que sirve solo para marcación rítmica y como símbolo copartcipe de la actividad que llamamos de canto coplero).

Por eso, la respuesta de Coro mostrará que la “exigencia” del comprador no existe. Para él, quien compra alguna de sus cajas, elegirá la que tiene “mejor”

sonoridad y el empleo del adjetivo comparativo “mejor”, ya indica, dentro del discurso de Coro, la intención de mostrar que sus instrumentos, si comparado a los construidos por otros luthiers, son superiores.

- *“Generalmente tenemos dos o tres cajas. Entonces siempre...eligen cuál suena mejor y no...”*.

Coro detuvo su discurso sin motivo aparente. Tal vez su silencio se debe a que confeso una cosa interesante: no todas las cajas fabricadas en su taller tienen el mismo sonido, quizá por la madera, por los parches aun sin secar totalmente o por otro motivo que desconozco. Continúo con el tema de la caja y le pregunto sobre la compra de este instrumento: la compran ya fabricada o le piden que les haga una caja según gusto propio. Por eso comento y pregunto: Ellos ya vienen y la compran hecha. No la encomiendan... ¿No le dicen: “quiero una caja así o así? - La respuesta de Coro es concisa: *“Muy rara vez...muy rara vez”*...

Como percibo que el entrevistado está cansado, cambio de tema y comienzo a preguntarle sobre los elementos empleados en la fabricación de las cajas, como, por ejemplo, el tipo de cuero usado para los parches (membranas) de este instrumento:

-*“Cuero de cabrito. Lo pelamos a la cal... este.. y.. bueno, se lo estaquea y después se utiliza”*.

Aquí precisamos detener nuevamente la entrevista para entender la forma discursiva del señor Coro. Podemos observar que, como cualquier discurso coloquial, hay empleo de muletillas como el vocablo “este”, lo que implica en la costumbre de repetirlo en la posibilidad de que el entrevistado no supo cómo continuar la explicación del preparo de los cueros, tal vez porque crea que no es importante o porque la explicación detallada llevaría tiempo. Junto con el tan usado “este”, va otro; un adjetivo: “bueno”, usado para sustentar que lo dicho antes y después de él es verdadero. Cambio nuevamente de tema y le pregunto si sabe cómo o cuándo comenzó la luthería (o sea, el trabajo de artesanía de instrumentos musicales) en el

NOA. Menciono, por ejemplo, que su padre lo había sido, según él relató antes.

-“*Si, sí. Mi padre fue...este...*” - Lo interrumpo preguntándole si su padre fue uno de los pioneros en el arte de la luthería. Coro responde:

-“*Si, sí. Él fue uno. Él y un tío que después vino, de la Quiaca, y tuvo como alumnos a varios...varios...artesanos. Uno es Vidaurre, el otro es Cuevas. Pero es como yo le digo, cada uno busca ya, al aprender algo, busca su estilo*”

-¿Y el bagualero Vázquez, por ejemplo, que fabrica bombos y cajas, aprendió solo o tal vez con su padre? Esta pregunta que no formaba parte del repertorio propuesto apriorísticamente me surgió de repente, pensando que Coro o su padre podrían haber tenido como alumno a Vázquez. Coro explica:

-“*No, no. Creo que él aprendió sólo*” - Intervengo preguntándole si existen otros bagualeros que hacen sus cajas ellos solos. Él responde:“*¡Si! En la gente del campo... ¡Ellos fabrican!...*” - Es como si le dieran “vida” al instrumento, comento nuevamente.

Sin embargo, Coro no le da importancia a la metáfora de vida de un instrumento que, para él, solo es eso: algo que puede ser usado, pero al que no se le da importancia de un ser vivo, compañero del cotidiano artístico. Por eso Coro transforma mi discurso con contenido semiótico en una respuesta simple y estructuralista:

-“*¡Claro! Es porque en...realidad es un instrumento fácil de construir*”.

Aparentemente Coro no entendió la metáfora de “dar vida” a un instrumento fabricado por un artesano. Como músico profesional que soy y con un recorrido dentro del aprendizaje continuado de más de 50 años, sustento que el instrumento musical, principalmente el construido a manos por un músico se impregna de la vida de su creador, siendo así una manifestación física de un pensamiento o de un sentimiento. Hay varias coplas dedicadas a la caja que sustentan esa hipótesis mía. Una de ella, anónima y cantada por todos los copleros, dice así:

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar.
Solo le faltan los ojos
para ponerse a llorar.

(Copla de Andrés Chazarreta)

La cajita que yo toco
siente como mi persona.
Unas veces canta y ríe
y otras veces gime y llora

(Bagualero Mamani, Tucumán)

La animosidad (o sea, dotarle de un alma viva) dada a un instrumento es una creencia que aprendí desde muy joven, inclusive mi primer profesor de música, italiano⁴¹ que me enseñó durante ocho años el arte de ejecutar el clarinete, también decía con pocas palabras que mi instrumento, recién comprado, solo tendría vida cuando yo lo entendiese y dominase. ¿Será que la animosidad que alguien le otorga a un ser no vivo representa mucho más a un elemento de la cultura popular, o de aquellos sectores culturales descendientes de originarios o africanos que a un representante de la cultura hegemónica? O, tal vez, la animosidad tenga relación directa con el pensamiento romántico literario y cultural surgido en siglos anteriores y que se mantiene en el imaginario popular de hoy gracias a la fuerza de la industria cultural con sus músicas, telenovelas, radionovelas, fotonovelas, cine, etc.?

En la copla anterior, de rima disonante entre el 1º y 3º verso, el vocablo “siente”, refiérese a los “sentimientos” y dentro de la connotación discursiva, es comparada a los sentimientos del sujeto coplero (“como mi persona”). Karina Guanca Aramayo, en su tesis de graduación (2012, p. 21), afirmó que la caja – dentro de la cosmovisión indígena y mestiza del NOA - es “como el latido del corazón, el sustento de la voz del cantor [...] una sensación constante de Tierra generando un sostén rítmico fluctuante dependiendo lo que el cantor quiera expresar en ese momento”.

Sin embargo, para Coro, un *luthier* comercial, el instrumento parece ser apenas eso, algo inanimado, apenas útil para ser ejecutado. Continúo mi discurso y le comento que cierta coplera me había dicho que fabricar (o hacer) una Caja era como “parir un hijo”. Le pregunto a Coro si tiene alguna explicación para esa metáfora:

⁴¹ Este eximio profesor y clarinetista se llamaba Miguel Antonio Grosso de origen napolitana y residente en Salta. Fundador de la Orquesta Sinfónica de Paraná, provincia de Entre Ríos, Argentina. Nota del autor.

-“Y sí... Para la persona que no está acostumbrada a hacer un instrumento es así”...

La interpretación de esta respuesta, a partir del paradigma de Fairclough (2016), es que fabricar una caja (o cualquier instrumento musical) no es trabajo fácil. Para quien no está acostumbrado a ello, fabricar una caja será tarea difícil, agotadora y dolorosa; sufrimientos que nos remiten a los que pasa una parturienta en los minutos anteriores al parto normal de un nuevo ser. Cambio el tema y le pregunto cuál es el alcance de su trabajo como *luthier*, dentro y fuera del NOA. Insinúo que él debe ser muy conocido dentro de ese radio geocultural. Coro afirma simplemente con una afirmación: *-“¡Sí, sí!”*.

Le pido que me cuente sobre su vida profesional y dónde están sus instrumentos (refiriéndome hacia donde sus instrumentos ya fueron llevados por compradores). Coro no entendió la pregunta y me responde: *-“Los tengo aquí”*. Modifico la pregunta diciendo: *¿Para dónde fueron vendidos?*

-“Lo que pasa es que se trabaja con...Por ejemplo, salí a muchas ferias en distintos lugares del país. Por ejemplo Colón⁴², ferias de Córdoba, en Santa Fe...

-¿Y fuera del país? Le pregunto. Coro responde: -“No fui fuera del país... porque eso insume capital grande... para salir”

La aliteración producida en la frase dicha por Coro tiene un efecto que remarca inconscientemente un cierto malestar del señor Coro, pues **“fui fuera”** suena como un “resoplido” sea éste de cansancio o de tedio. Resalto aquí que la primera palabra (fui) es el pretérito perfecto simple (antiguo pretérito indefinido), del modo Indicativo del verbo Ser. Ya el segundo vocablo (fuera) es un adverbio de lugar.

La siguiente pregunta es saber si sus instrumentos son vendidos para extranjeros que van a Salta, especialmente para comprar alguno de los que él y su

⁴² “Destino turístico en la provincia de Entre Ríos (ARG); localidad surgida en el punto medio del centro este territorial”. Disponible en: <<https://www.turismoentrerios.com/colon/index2.htm>>. Consultado el: 29 abr. 2019.

hijo fabrican. Coro me dice: -“¡Sí, vienen! – Repite – vienen”. “Ellos” se llevan los mejores instrumentos...Saben apreciar... este...”.

Le hago esta pregunta: -¿Cuál es el extranjero que aprecia? ¿Español, francés, alemán, americano? Él responde:

-“El americano”... Y... bueno, el español, los franceses, los canadienses ¡Sí, a prácticamente a todo el mundo! – Luego agrega - “son gente que vienen mayormente recomendadas”

Titubeo hasta hacerle otra pregunta. Mi pregunta ahora tiene un discurso dirigido hacia la clase hegemónica que en Salta está representada por el COFFAR⁴³ “representante” de la clase social “artística” de la provincia y del NOA: -¿Existe apoyo del gobierno provincial o municipal para ustedes, los luthiers?. Coro responde: -“¡No!. Nunca hemos recibido...”

La pregunta encierra un cuestionamiento mío: si la clase hegemónica se preocupase en ayudar o beneficiar a la clase popular de artesanos, al menos podría eliminarles algunos tributos impositivos, como forma de beneficio para una actividad que más se aproxima de lo artístico que de lo comercial. Hago la siguiente pregunta:

-¿Y esa escuela de luthería que se hizo en Cafayate? ¿Qué representa...formar un luthier a través de una escuela? La respuesta del entrevistado es esquiva y demuestra un cierto desinterés por parte del entrevistado:

-“No le podría decir porque básicamente porque la primera escuela de luthería fue en la Universidad de Tucumán. De ahí salieron...Y creo que el señor que enseña, el profesor, él es de la escuela de Tucumán. Ahora han venido... hace dos años, a un encuentro de luthiers que también he participado y... pero no sé cómo “se mueven” ellos...”

⁴³ Consejo Federal de Folclore Argentino, cuya sede, asombrosamente no está en la Capital federal y sí en la Capital del NOA, la ciudad de Salta. Nota del autor.

-¿Cuál es su punto de vista sobre el folclore y la tradición? Porque Ud., como luthier, mantiene la tradición y da énfasis al folclore con una caja, con un bombo, con una guitarra, con un charango...

-“Y bueno...el folclore para nosotros, los que somos del norte es fundamental. Lo llevamos “muy adentro”...Y bueno, y la...aparte la luthería ¡también! porque vivimos de eso, de los músicos”.

Completa su discurso diciendo que su hijo continúa con la tradición de ser luthier. Comento ese hecho de pasar la tradición vía oralidad de padre para hijo con una sola palabra: “fundamental”. Coro solo asiente con la cabeza en señal afirmativa. Hago otra pregunta: -¿Usted sabe el origen de la caja? Hablábamos de la construcción de ella pero... ¿cuál es el origen? Coro responde:

-“Si...este...Se cree que...han encontrado...junto con las momias⁴⁴, la caja...”

Refuerzo el discurso de Coro diciendo: “las momias quechuas”. Busco sustentar una de las tesis que afirma sobre el origen indígena de la caja. Coro no afirma esa tesis, apenas complementa que ella tiene el mismo origen que la quena; o sea, aparentemente son dos instrumentos conocidos y fabricados por culturas prehispánicas andinas y serranas. Le comento que la quena era llamada de *pingullo* por los quechuas (Incas).

Eso, con base en una información iconográfica de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala⁴⁵. Continúo mi cuestionamiento, de esta vez, dirigido a saber cuál fue la mejor época para él, como luthier, a partir del último gobierno militar hasta los días actuales. Le digo: - Bueno... Entre 1970 al 2018, ¿cuál fue la época en que la *luthería* le rindió más frutos?... Económicamente...

⁴⁴ Coro se refiere a un hallazgo macabro: tres momias de niños indígenas sacrificados por los Incas en una ceremonia llamada de Capa Cocha destinada a ofrecer sacrificios para el Inca. Se cree que el sacrificio ocurrió entre los siglos XV o XVI. Estas momias fueron encontradas en 1999 en la cima del volcán Lullailaco junto a 146 objetos. En ningún sitio web informativo y respetable se menciona el hallazgo de una Caja de percusión, solo elementos textiles, estatuillas, etc. Disponible en:< http://culturademontania.org.ar/Arqueologia/ARQ_ninos_lullailaco_salta_072011.htm>. Consultado el: 23 abr. 2019.

⁴⁵ Me refiero a la obra “Nueva Coronica y Buen Gobierno”. Nota del autor.

-“Yo creo que...eh...con el tiempo...el tiempo nos va consolidando como luthier. Depende de los trabajos que uno haga. El ¡reconocimiento! que...que...nos llegue desde el cliente, los músicos. Eso es lo que le da una...tranquilidad económica, vamos a decir...”

-¿En la época de los militares⁴⁶...había un reconocimiento de la luthería o fue una época que se vendía poco (instrumentos)?

Esta pregunta tiene como motor el hecho de que en época militar, el gobernador militar de Salta (según relatos del bagualero Vázquez comentado en mi anterior tesis de Maestría) había sacado un edicto prohibiendo a los copleros de cantar porque según el pensamiento hegemónico de la clase aristocrática constituida por militares de alto rango, el canto coplero representaba a una camada social subalterna constituida por “borrachos” en las fiestas de las *Cacharpayas*.

Lo expuesto anteriormente tiene, como base, el relato del bagualero Vázquez, por lo tanto, es necesario desmitificar ese relato y buscar la verdad. Coro solo asiente, tal vez sin conocer ese relato o tal vez como forma de representarse a sí mismo en su subalternidad. Hago nueva pregunta: -¿En ese momento le perjudicó a Ud. el trabajo de luthería?

-“No. Con los militares nunca hemos tenido ningún problema desde que han comenzado hasta que se fueron”... Le informo que su respuesta es importante para destruir mitos que circulan en la sociedad salteña. Coro dice: -“¡Si, claro! Yo creo que mucho depende la inclinación política que uno haya tenido”.

-Además de luthier, ¿usted toca la caja entonando coplas? Rápida y tímidamente, Coro dice: “¡No!. No toco”. Insisto diciéndole: ¿Nunca? El entrevistado está perplejo porque no entiende esa pregunta. Insisto: -¿Nunca intentó cantar una copla? Finalmente, me da una explicación:

-“Por empezar, es que no tengo voz. Voz como para...para... Sí, pero, habría que

⁴⁶ Última dictadura militar argentina de 1976 a 1985.

intentar”...

Le comento que yo tampoco tengo voz para ese tipo de canto. Parto para otro tema y pregunto:- ¿Cómo saber, por ejemplo, una persona que quiere comprar una caja?, ¿Cómo sabe ella si es de buena calidad o hecha de forma rápida, para comercializarla? La respuesta de Coro es simple:

“Le decía que...los años que uno tiene hacen que vaya perfeccionando todo.

Insisto en saber cómo se descubre si una caja es de buena calidad⁴⁷. Instituyo algunas supuestas características que este instrumento “ideal” debe tener: “resonancia”, “timbre”... Coro asiente diciendo:

“¡Claro!”...”Tiene que tener... Es como la guitarra o el charango”...

Emito una conjetura absurda - “eso se lo escucha por el oído” - ya que todo sonido se percibe con los oídos. Sin embargo, como músico con más de 50 años de ejecución de instrumento musical de viento, aprendí que la “afinación”, el “timbre” y el “volumen” son tres factores sonoros que solo son percibidos, analizados y criticados por oídos aguzados en aspectos musicales. Coro asiente: *“Si, si, si”*.

Al percibir que el señor Coro, con sus 72 años, ya demuestra cansancio, le comunico que eso es todo y le pido si me puede dejar ver su taller de luthería que se encuentra en la parte interna trasera de su casa. Él dice: *“Si. Está un desastre”*

Lo tranquilizo diciéndole que me gustaría conocer su taller y filmarlo. Argumento que es importante mostrar la fabricación de ciertos instrumentos folclóricos del NOA. Coro asevera con un: *“Claro”*. Continúo explicándole: Interesante es que Ud. muestre “su mundo”. Dirijo mi cámara hacia algunas partes de la oficina de Coro y, señalando un cactus, digo: Inclusive ese cactus ya nos remite a una parte de las montañas que es algo fascinante para los misioneros y brasileros que...Coro

⁴⁷ La fabricación de este instrumento no implica en su calidad y si en el valor que éste representa para quién lo fabricó y en la utilidad que es para quien, adquiriéndolo de forma comercial, le sirve en sus performances musicales. Guanca Aramayo (2012, p. 21) sustenta que el canto andino es acompañado de una especie de tambor, llamado Caja y su construcción varía de región a región. Nota del autor.

interfiere:

-“Claro. Por ejemplo este bombo está hecho con esa madera de cardón⁴⁸”

Le pregunto si ese bombo tiene una resonancia mejor. Coro dice que no, es solamente un bombo común. El sonido dependerá del tamaño del bombo. Coro explica:

-“Lo llamativo de ese bombo en particular es que está revestido con madera de cardón”.

Pregunto si la madera de cardón es difícil de ser trabajada y cómo la trabajó. Coro me informa: *-“Se corta en láminas”*. Dirijo mi cámara hacia una caja que está en la vidriera. Le pregunto cuál es el valor (monetario) de una caja. Coro responde: *-“Mil doscientos pesos⁴⁰”*.

Filmo otras cajas que están de exposición para la venta. Todas ellas tienen el mismo precio. Aprovecho para mostrar rápidamente todo el muestrario de instrumentos que están para la venta: bombos, cajas, charangos. Me sorprende la forma de algunos bombos que son más anchos en el medio que otros. Le pregunto el motivo a Coro. Él responde: *-“Son bombos legüeros”*.

Para que el lector entienda comento: “legüero porque se escuchan a una legua⁴⁹”. Sin embargo, Coro sustenta que llamarlo de “legüero” es un mito que quedó en el pasado, pues ahora todo es amplificado. Ratifico lo dicho por él diciendo “¿para qué existe la amplificación, no? Elogio los instrumentos fabricados por este luthier. Coro orgulloso, muestra uno esmaltado en negro y dice:

-“Éste lo hace mi hijo”. - Le pregunto si el bombo se hace con un molde para hacerle la “barriga”. Coro dice que no y explica:

⁴⁸ El Cardón es un tipo de cactus, de los más grandes que se conocen, pudiendo llegar a medir de 5 a 10 metros de altura. Disponible en: < http://plantas.facilísimo.com/blogs/cactus/cardon-o-cactus-delmonte_946067.html>. Consultado el: 28 abr. 2019.

⁴⁰ Aproximadamente unos R\$ 100 al cambio actual. Nota del autor.

⁴⁹ En la escala de conversión, 1 Legua = 4.8280 Kilómetros. Disponible en: <<http://www.convertidorunidades.com/1-legua-a-km>>. Consultado el: 30 may. 2019.

-“Es una sola pieza que se marca la circunferencia y se entra con la motosierra”.

O sea, para hacer un bombo (o una caja) se utiliza una sola pieza (un pedazo de tronco). Le pregunto cómo hacen la curvatura del medio, que es más ancha. Coro explica:

-“Se hacen dos circunferencias de 5 centímetros. Eso es lo que va a quedar. Se va cavando hasta que llega aproximada... y después se le va dando la forma de acuerdo...”. Le pregunto de qué madera está hecho ese bombo. Coro responde lacónicamente: *-“Ceibo. Madera del monte”.*

En una parte del bombo aparece el nombre del luthier, la dirección y la provincia. Le pregunto de qué animal es la piel de las dos caras del bombo:

-“Ésas, por ejemplo – tocando un bombo – son de cabra y de oveja”.

Le pregunto dónde se consiguen esas pieles y si ellos tienen algún proveedor y Coro me explica que ellos tienen sus proveedores que son en su mayoría, habitantes de localidades cercanas a Salta y que crían algunos pocos animales para vender su carne y cuero. Esos animales son la cabra y la oveja. Pertenecen, por lo tanto, a la clase popular y sobreviven de alguna forma, gracias a la industria cultural que posibilita a Coro mantener su taller de luthería activo y a ellos, de sobrevivir con el sacrificio de esos animales.

A continuación filmo algunas guitarras criollas magníficamente fabricadas y trabajadas. Le pregunto: entonces, ¿hay un comercio donde a ustedes les proveen la madera y los cueros? Coro afirma con un “sí”. Le pido pasar a ver el taller. Coro me pide permiso y va a guardar el perro que tienen de mascota. Apago la cámara al entrar dentro de la casa, por respeto y luego la prendo nuevamente dentro del taller. En ese lugar se encuentra el hijo que sostiene en sus manos otro bombo. Le pregunto si toca el bombo y él dice que no, que solo lo fabrica. El hijo de Don Félix se llama Federico y me explica:

*-“Nosotros no nos dedicamos mucho a la música...porque estamos **todo** el día con esto...el tiempo que lleva es...difícil”.*

Filmo el taller. Es un pequeño recinto lleno de maderas, cueros, instrumentos antiguos, instrumentos que están siendo terminados. Le pregunto si algunas veces se pierde madera en la construcción de ellos. Coro dice:

-“¡No!. Porque eso implica en una buena selección de madera”. - Le pregunto cuántos años lleva como luthier.

-“Como unos sesenta y ocho años, me responde. Busco averiguar de él si siempre vivió de la fabricación artesanal de instrumentos y él apenas responde con un “sí”. Le pregunto sobre cómo se define profesionalmente; o sea, se autodefine como luthier o como artesano:

-“En realidad es así: nosotros aquí somos artesanos pero los franceses nos llaman... de luthiers...”

Coro muestra un bombo recién terminado. Es hermoso. Bien elaborado hasta sus últimos detalles. Me muestra un pedazo de suela de vaca (cuero curtido y duro). En un estante superior hay varias guitarras. Le pregunto porque están allí y él dice que están para ser reparadas. Bromeó diciendo que se parece a una zapatería donde son dejados zapatos para arreglo que nunca más son buscados. Coro sonríe y concuerda con un “sí”. Luego explica:

-“Nosotros tenemos apenas unos porque empezamos y terminamos (un trabajo)”. -

Me muestra un pedazo de madera de cardón y explica: *-“Esto se corta y después se...”*. Lo que Coro trataba de explicarme es que el cardón se corta en listas finas y se lo emplea para recubrir el cuerpo de un bombo, así como aquel que tiene en su vidriera para la venta. Lo interrumpo para preguntarle si es fácil encontrar ese tipo de madera. Coro dice que no es fácil porque está prohibida su comercialización. Mostrando el cardón que tiene en su mano dice:

-“Estos son cardones que se caen solos...de secos”.

Señalo unas tablas finas y le pregunto qué madera es. Coro responde que es “jacarandá⁵⁰”. Este árbol, cuyo nombre botánico es *Jacaranda mimosifolia* es de rápido crecimiento y tiene una copa esférica. Es de porte medio con unos 6 a 25 m de altura. Es una planta rústica que prefiere terrenos areno-arcillosos que mantengan la humedad. Le pregunto cuál es la mejor madera para trabajar en luthería y él me explica:

“La madera para tapa de guitarra...La madera que nosotros traemos de Buenos Aires, de una importadora”

Me muestra un pedazo de madera y dice que es abeto alemán⁵¹. Luego muestra otras planchas de madera nombrándolas: *algarrobo*...Para quien no es conocedor de maderas es difícil descubrir de cual árbol esas finas tablas proceden. Para Coro, con más de medio siglo de artesanía, distinguirlas es muy fácil. Le pregunto qué tipo de cola usa para ensamblar las maderas. -“*Cola vinílica*” - responde y me muestra en un estante el tarro de esta cola.

Voy filmando otros lugares del taller, inclusive donde hay unos cueros colgados para secarse. Son cueros de cabra. El procedimiento, narrado por el hijo de Coro es así: mojan el cuero para que tenga la textura de una tela y después le cortan el pelo con una tijera. Regreso al escritorio de Coro y observo muchas fotografías pegadas en un muro y carteles de grupos folclóricos. Le pregunto qué cantores o grupos están usando sus instrumentos. Coro me dice:

“Le hemos vendido a los Cantores del Alba, a Los de Salta que ya se separaron, a las Voces de Orán le vendimos las guitarras...”

Finalizo la entrevista porque ya es tarde y está muy frío, pues en invierno, Salta sufre con temperaturas cerca de 0°. Me despido del Señor Coro y de su hijo el cual ya estaba en la calle cargando su camioneta con bombos que iría entregar para

⁵⁰ Disponible en:< <http://maringatova.blogspot.com/2009/07/jacaranda-jacaranda-mimosifolia.html>>. Consultado el: 30 may. 2019.

⁵¹ Este árbol de origen europea es originario de Alemania y de Rumania. Su madera es blanca y permite ser cortada en listones muy finos. Sirve para fabricación de instrumentos de cuerda. Disponible en:<<https://maderasbarber.com/las-maderas/>>. Consultado el: 30 may. 2019.

un mayorista de Buenos Aires.

2.3 ENTREVISTA AL BAGUALERO Y LUTHIER VÁZQUEZ

La siguiente entrevista – de carácter informal - fue realizada el día 05 de agosto del 2018 en la casa del bagualero Vázquez, en la ciudad de Salta (Capital), entre las 16:00 y las 17:00 horas. Tomas David Vázquez es conocido regionalmente como el “Bagualero” Vázquez y a sus 79 años de edad sigue respetado por todas las clases sociales del NOA. Tuve la honra de entrevistarlo por última vez, pues antes de terminar de escribir este trabajo, me informaron que el bagualero falleció en la ciudad de Salta en junio del 2019.

Este icono de la baguala lleva más de 40 años cantando coplas por todo el país y fuera de él, en países como Bolivia, Chile entre otros. Nació en la localidad de *Guachipas* (Salta) y es uno de los baluartes del canto coplero del NOA afirmando que las riquezas de la cultura argentina y del NOA deben ser resguardadas de todo embate de culturas foráneas.

FIGURA 7: Bagualero y Luthier Tomás Vázquez (QEPD)



Fuente: <http://www.nuevodiariodesalta.com.ar>, 2018.

LA ENTREVISTA

Para entrevistar a Vázquez se requiere de paciencia pues, a su edad, el discurso es entrecortado por pensamientos múltiples de recuerdos, nostalgias y conocimiento adquirido por la práctica. Así siendo, inicie mi entrevista informal, empleando un lenguaje coloquial, característico de los salteños, diciendo: Mi primera entrevista hace cuatro años, “bagual”. El bagualero comenta que, en vez de carne – asado –, yo había llevado para ese encuentro del 2014, galletitas y picadillo; una afrenta para los descendientes de originarios, pues antes de todo encuentro, hay que hacer las honras de un buen asado acompañado de vino tinto. Pasé por alto esa “llamada de atención”, peor aún porque tampoco en este encuentro he llevado lo necesario para agasajarlo, apenas un vino tinto de buena calidad; lógico, para un gaucho “de ley”, faltó el famoso asado que no solo es carne y si un compuesto de: chorizos, morcillas, tripa gorda, chinchulines, costillas, vacío, etc. Trato de acelerar mi entrevista, pues sé que Vázquez es un excelente anfitrión que no deja salir a sus visitantes tan temprano.

Por eso enfatizo en que es importante hacerle esta nueva entrevista no como bagualero y sí en su oficio de artesano de dos instrumentos musicales “folclóricos”: la caja y el bombo. -¿Qué dice ahí? - Es la lacónica pregunta de Vázquez, mostrando un antiguo bombo con la siguiente leyenda escrita en la madera: “Ballet Salta – 1970”. Deja el bombo y comenta: -*Tres bombos le hice al Ballet Salta*⁵². Busco informaciones sobre la trayectoria de luthier del bagualero y le pregunto cuántos años hace que él fabrica bombos y cajas. Vázquez titubea, mira el bombo y dice que ese instrumento debe de tener “como” más de 20 años. No es la respuesta que busco, así que la reformulo diciendo: ¿Hace cuánto tiempo que vos fabricás estos instrumentos? El entrevistado no responde a esta pregunta y comienza a narrar:

-Yo soy el único en Salta que tiene la “caja cuadrada”...Viene del Perú.

Vázquez murmura palabras entre dientes que son difíciles de comprender

⁵² Grupo artístico considerado por la hegemonía criolla salteña como embajador de Argentina en todo el mundo porque “mantiene nuestra esencia popular y folklórica [...] fiel a su estilo [...] en la danza”. Fue creada en 1970 como institución privada para enseñar a alumnos el arte de la danza folklórica del norte argentino. Ganó innúmeros premios internacionales y nacionales. Disponible en: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/balletsalta.html>>. Consultado el: 22 set. 2018.

debido a que está mascando un *akullico* de hojas de coca, costumbre indígena arraigada en todo el noroeste argentino y parte del territorio boliviano. Consigo entender su discurso cuando explica:

-Esa caja ya la tenía Leda valladares⁵³...mm...así qué...

Vuelvo a insistir con la pregunta sobre el tiempo que él lleva como artesano (luthier) de instrumentos de percusión “folclóricos”. Vázquez suspira buscando recordar el tiempo transcurrido y me responde:

-Digamos... ¡más de cincuenta años! – Luego comienza a narrar su biografía – Yo jugaba al fútbol en “Juventud⁵⁴” hasta los treinta (años) y ahí me dediqué al folclore. Tengo una “pila” de libros de folclore. ¿no?...este...

Interrumpo su discurso repentinamente porque busco informaciones sobre la vida de artesano del entrevistado y por lo tanto, le pregunto cuál de los instrumentos él fabrica mayormente; bombo o caja. El bagualero me mira serio, tal vez porque lo interrumpí en su narración y concisamente me responde meneando la cabeza: *-¡Los dos!*. Le pregunto si tiene, por casualidad, alguna caja que esté fabricando. Él responde: *-¡Sí! Una hecha ya.*

Le pido que me la muestre y mientras él se retira a su cuarto a buscar el instrumento, comienzo a filmar el humilde “taller” de este anciano artesano. Es un lugar pequeño, en una esquina del corredor con no más de dos metros de ancho. Entre varios objetos - como la asadera hecha con un barril de aceite (de metal), partes de bombos, una bolsa conteniendo pedazos de maderas nobles que serán utilizadas para

⁵³ Leda N. Valladares (1919-2012) fue una cantora, compositora, musicóloga y folcloróloga argentina. A los 21 años descubre las bagualas (estilo muy lento de música indígena del norte de Argentina) y a partir de allí no se detendrá en recuperar ese canto anónimo de los valles y los montes de la Argentina. Ese trabajo minucioso sigue siendo hoy en día uno de los pocos realizados con la rigurosidad científica que se exigiría. Leda Valladares publicó una serie de discos documentales llamados en conjunto: Mapa Musical Argentino. Disponible en: <https://www.ecured.cu/Leda_Valladares>. Consultado el: 10 abr. 2019.

⁵⁴ El Centro Juventud Antoniana es un club deportivo ubicado en la ciudad de Salta, Argentina, fundado el 12 de enero de 1916 por una Orden de Franciscanos. Se inició como un centro de contención para los jóvenes, pero luego adquirió el carácter de Club deportivo en los años inmediatos a su fundación. Actualmente se realizan varias disciplinas deportivas: Fútbol, Vóley, Básquet, Hockey, Softball y Judo. El equipo milita en el Torneo Federal A, la tercera categoría del Fútbol Argentino. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Juventud_Antoniana>. Consultado el: 11 abr. 2019.

la construcción de sus instrumentos dejadas por todos lados - hay una mesa rectangular de madera maciza donde el luthier construye sus instrumentos.

Sobre esta mesa hay una caja aún sin terminar de hacer y varios potes de plásticos con productos destinados a la luthería, como colas y barnices, además de frascos de vidrios con tachuelas, clavos de diferentes dimensiones. Minutos después, el bagualero aparece con una caja y comenta:- “*Esta es una caja para Leda Valladares [...]*”.

Aunque Leda Valladares falleció en el 2012, parece ser que para Vázquez, su ausencia terrenal no es importante porque quizá, lo que vale más para este anciano artesano, son los recuerdos; o tal vez, la caja que él muestra sea merecedora de una dueña tan famosa y que en vida, se preocupó de estudiar y exaltar la baguala (o canto coplero) en todo el territorio del NOA. Luego comienza a golpear el instrumento (de cuerpo redondo) con la *huajtana*⁵⁵.

Este instrumento membranófono tiene un sonido magnifico. Un timbre que es posible escuchar de lejos. Todos lo que allí estamos, comentamos admirados sobre el repique de esa caja. Le pregunto con qué madera fue hecho, pero Vázquez, no me responde y trata de construir una copla, golpeando continuamente la caja, para cada verso que crea:

La vieja tenía una hija (risa sarcástica breve).
viene el gaucho y se la roba.
Y ahí queda la pobre vieja,
como vizcacha en la cueva.

Esa copla disonante que tiene como argumento la soledad de los ancianos y el abandono, cual fuesen simples animales como la vizcacha⁵⁶. Pero también hay una marca histórica en ese discurso de 4 versos: el machismo (representado por el gaucho) que doblega a una mujer (hija) y avasalla a otra (madre de la que él ha robado). Esa imagen negativa del gaucho que Vázquez nos manifestó en la copla anterior se aproxima más al comportamiento de los indios descrito de forma negativa en una sextilla de métrica irregular por José Hernández, en su poema *Martin Fierro – Libro I* (2009, p. 24), según la copla nº 515:

⁵⁵ *Huajtana*, palabra quechua para designar un mazo usado para golpear. Disponible en:< file:///C:/Users/Admin/Downloads/Canto_con_caja._Bagualas_Vidalitas_andin.pdf>. Consultado el: 19 abr. 2019.

⁵⁶Roedor de hábitos nocturnos propio de las grandes llanuras. Su cuerpo es rollizo, la cabeza grande y ancha. Vive en el Perú, Bolivia, Chile y la Argentina. En Brasil se lo conoce por el nombre de “*capivara*”. Nota del autor.

Hacían el robo á su gusto
 y después se iban de arriba,
 se llevaban las cautivas
 y nos contaban que a veces
 les descarnaban los *pieses*⁵⁷
 a las pobrecitas, vivas.

Esta sextilla inicia con el verbo Hacer en tiempo pretérito imperfecto del Indicativo, refiriéndose a los indios. Según Hernández, estos indígenas pertenecientes a la etnia de los pampas, así bautizados por los españoles, tenían la costumbre de robar o saquear a las poblaciones del interior de la provincia de Buenos Aires, sin que nadie pudiese detenerlos (implícito en el verso “después se iban de arriba”). Otros dos elementos negativos que Hernández usa para describir a los indígenas y que están implícitos en el verso son: ladrones (“hacían el robo a su gusto” y “se llevaban a las cautivas”) y desalmados (“les descarnaban los *pieses*”).

Este fue la justificativa principal que la elite criolla-blanca del siglo XIX que gobernó Argentina usó para realizar las campañas al desierto, donde muchos indios pampas (ranqueles, tehuelches, puelches, etc.) fueron exterminados o expulsados de sus territorios en dirección a Chile. Esa imagen – propia del pensamiento positivista - presenta a esas etnias indígenas como verdaderos salvajes o animales sedientos de sangre. La copla (sextilla) presentada narra la costumbre bárbara de estos indígenas de secuestrar mujeres blancas de poblados y llevárselas cautivas a las tolderías para tenerlas como reproductoras de sus hijos. Para evitar que huyesen de la toldería ellos les cortaban las plantas de los pies y con eso, no podían caminar por mucho tiempo.

El bagualero deja de tocar el instrumento y mostrando el cuerpo de madera de esa caja - donde hay pintados algunos dibujos como el cardón y la bandera argentina - dice:

*-Nuestra...fauna... Tuna*⁵⁸.

De inmediato proclama otra copla de métrica irregular y rima impar, asociando la “tuna” con la inmadurez de una mujer:

⁵⁷ Coloquialismo que José Hernández empleó como forma de representar al gaucho en su manera equivocada de emplear la lengua padrón culta española. que representa el plural del sustantivo “pie”. Gramaticalmente correcto este plural sería “pies” y no “pieses”. Nota del autor, 2020.

⁵⁸ En el NOA es común designar al cardón o cactus por el nombre de su fruto: la tuna. Fruto espinoso pero comestible. Nota del autor.

Con vos no me casaría,
ni en el cielo o en la luna.
Por falta que madurés
estás verde como “penca i’ tuna”⁵⁹

Vázquez muestra unos trapitos anudados en las cuerdas de la caja. Le pregunto que representan y él explica que representa a la mujer, así como la flor que también está pintada en el cuerpo del instrumento. A respecto de los colores, el bagualero comenta que las ropas coloridas ya no son más usadas apenas por mujeres y sí por los “varones”:

-[...] Empezaron a ponerse colores en las ropas, dejarse el pelo largo [...]. ¡Creen valer más cuando valen menos! ¡Cabrón no usa aro!...

De inmediato Vázquez pasa para otro asunto: esta vez criticará la modernización aplicada al folclore, con el uso de instrumentos foráneos como la batería, la guitarra eléctrica, etc. Para ello, usará como ejemplo positivo, la performance de un cantor folclórico argentino ya fallecido: Jorge Cafrune⁶⁰ que la comunidad de músicos de Argentina lo llamaba por el apodo de “turco”. Vázquez contará el episodio:

-El “turco” entró en España con la guitarra, nada más. Ponía la “pata” ahí⁶¹...

En este momento, el bagualero imitará a Cafrune que tenía la voz grave, cantando *a capella* un verso de una de las más famosas zambas salteñas compuestas

⁵⁹ Modismo coloquial del NOA. “Penca”, según el diccionario de la Real Academia Española de Letras (RAE) es un vocablo polisémico, con los siguientes significados: 1) “Hoja, o tallo en forma de hoja, craso o carnoso, de algunas plantas, como el nopal y la pita. 2) Tira de cuero o vaqueta con que el verdugo azotaba a los delincuentes”. Aunque “penca” no correspondería para indicar el fruto del cactus, en el NOA es común usar este vocablo para tal fin. Luego, “penca i’ tuna” vendría a representar el fruto verde del cactus. Por otro lado, la letra “i” substituye la preposición “de”. Nota del autor.

⁶⁰ Jorge A. Cafrune (1937-1978), descendiente de sirios, nació en Jujuy. Fue cantor y compositor folclorista argentino. Entre 1972 y 1976 vivió en España, presentándose también en otros países europeos. Cuando regresó a su país, planeó un viaje a caballo de Buenos Aires a Yapeyú (provincia de Corrientes) para conmemorar el bicentenario del nacimiento del general San Martín. Fue embestido a la altura de Benavidez por una camioneta, muriendo poco tiempo después en Buenos Aires. Disponible en: <<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/8907/Jorge%20Cafrune>>. Consultado el: 15 abr. 2019.

⁶¹ Cafrune era una persona obesa, por eso, cantaba sentado en un banquillo y, para poder tocar la guitarra, usaba un apoya pie – que en lenguaje coloquial se le llama de “pata” -, como todo guitarrista usa cuando toca y canta en esa posición. A eso hace referencia Vázquez. Nota del autor.

por ese cantautor – “*ha comenzao la cosecha*⁶²” – Luego, continua comentado: -*Y llenaba el teatro. A continuación, el entrevistado contrapone el ejemplo positivo de Cafrune con un ejemplo negativo sobre la modernidad del folclore y la hegemonía de la industria cultural, diciendo:*

-Ahora batería, montón de “porquerías”, porque ¡NO sirven! – Refiriéndose a los cantores folclóricos “modernos” – entonces disimulan ¡con sus instrumentos!. Cantan cosas que ¡ni ellos saben “los contenidos”!

El anterior discurso de Vázquez nos remite al postulado de Martín-Barbero (2015, p. 11) sobre lo que representa la industria cultural en estos momentos posmodernos. Para este teórico, en la relaciones comunicativas y culturales de Latinoamérica encontramos dos formas del devenir social: 1) la fuerza económico-cultural de:

“[...] las tecnologías audiovisuales e informáticas” regionales que podrían servir para elaborar políticas culturales que desafíen al neoliberalismo y sus efectos desocializadores; 2) la “asociación” entre tecnologías y política “[...] buscando legitimar, a través del poder de los medios, la omnipresencia mediadora del mercado” (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 11).

Así, percibimos en el discurso de Vázquez, la negación de éste para con los embates y avances de la industria cultural, perceptible en la ciudad de Salta (una vez que tecnologías están asociadas a la clase dominante política) y también en toda la región geocultural del NOA, con menor intensidad, obviamente, en lugares inhóspitos de este espacio geocultural.

El poder de la industria cultural también alcanzó a Vázquez de una u otra manera, lo que nos lleva a cuestionar si la amargura del entrevistado contra el sistema cultural posmoderno, de incorporar instrumentos no-tradicionales o no-folclóricos para acompañamiento del canto coplero se deba a que esa industria, controladora y marginadora, no actuó de forma adversa para con el bagualero Vázquez y tantos otros que soñaron, alguna vez, el sueño de Ícaro de alcanzar fama y lucrar con sus

⁶² Este verso pertenece a una zamba de Jorge Cafrune, cuyo título es: “Zambita pa’ Don Rosendo”. La estrofa dice así: “Han comenzao las cosechas; los changos a las viñas van. Y en un carro allá va Rosendo; meta chicote a su pardal”. El vocablo “pardal” no representa en castellano a un ave sino a un color: el pardo. Disponible en: <<https://www.musica.com/letras.asp?letra=2144122>>. Consultado el: 18 abr. 2019.

performances copleras. Este bagualero-luthier sustentará que el canto coplero debe ser realizado según un tipo de liturgia; o sea, usando ropa adecuada e instrumentos folclóricos. Explica vehemente que la copla se encuentra en otros ritmos folclóricos, sin necesariamente estar en bagualas:

-La chacarera⁶³ también tiene coplas, ¿cómo va a tener coplas?... Y... ¡son cuartetos octosilábicos rimados con el ritmo A-B-C-D!. Luego recita un verso de una chacarera famosa:

De pobre, casi desnudo
y sin tener qué comer,
llegué hasta la Salamanca
para hablar con Lucifer⁶⁴

-Ahí está la rima. ¡Claro!. – exclama Vázquez, que ha performatizado esa estrofa (copla) a su manera, pues la copla original que forma parte de la chacarera en cuestión dice así:

Ya pobre y casi desnudo
y sin tener qué comer
llegué hasta la Salamanca
pa' verme con Lucifer.

En todas las culturas y en todas las épocas, el mito de pactos con el diablo alcanzó también la literatura y dentro de ella, al género canción. Pero en la estrofa anterior, un sustantivo propio llama la atención: Salamanca. ¿Por qué este vocablo, representativo de una famosa universidad española es empleado en la región del NOA y algunas otras regiones de Argentina como sinónimo de algo maligno? Según el diccionario de la Real Academia Española de Letras (RAE), la palabra Salamanca, sirve como alusión de “la Universidad de Salamanca, donde, según la creencia popular, se enseñaba magia⁶⁵”.

⁶³ “La Chacarera es una danza vivaz que [...] se baila en pareja. Pertenece al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo, [...] Aún se baila en Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja y Córdoba [...] la más antigua se baila en Tucumán desde 1850”. Disponible en: <<http://www.portaldesalta.gov.ar/chacarera.htm>>. Consultado el: 19 abr. 2019.

⁶⁴ Este verso pertenece a una Chacarera cantada por un Cuarteto vocal muy famoso, conocido internacionalmente, originarios de Salta: “Los Chalchaleros”. El autor de esa música es Domingo Sánchez y el nombre de la pieza musical es: “Mandinga abríme la puerta”. Disponible en: <<https://www.vagalume.com.br/los-chalchaleros/mandinga-abrime-la-puerta.html>>. Consultado el: 19 abr. 2019.

⁶⁵ Disponible en: <<https://dle.rae.es/salamanca?m=form>>. Consultado el: 22 dic. 2019.

Creada en el año 1218 por el Rey Alfonso IX, la clase popular de esa época fue pasando, de generación en generación, la creencia sobre ser este Universidad, el reducto del diablo. El mito llegó a tierras Latinoamericanas y en el actual territorio argentino parece haberse transculturado con creencias y miedos indígenas pasando, el vocablo Salamanca a representar una caverna profunda donde brujas, duendes, demonios y humanos que buscan pactar con el propio Satanás, se reúnen para realizar diversas maldades y sacrificios humanos.

Pero hay otra vertiente sobre la cosmogonía indígena quechua que nos remite a un proceso de transculturación pero con énfasis en la existencia de la Salamanca, desde tiempos anteriores a la conquista española. Según el sitio web argentino Folclore del Norte⁶⁶, el vocablo Salamanca provendría de dos palabras de origen quechua: *salla* (que significa peñasco”) y *mancca* (infierno). Este vocablo sería, para los quechuas, el lugar donde las brujas se reunían para realizar su aquelarre, “renegando de todo precepto moral o religioso” y donde el *Zupay* (demonio) presidía las reuniones y realizaba pactos con los hombres.

Así como la letra de la chacarera “Mandinga⁶⁷ abríme la puerta” escrita por el salteño Domingo Sánchez, podemos encontrar letras de músicas brasileras que presentan el mismo mito: el pacto con Satanás. Por ejemplo, la letra *Pacto* cantada por el conjunto *Inimigos do Rei*⁶⁸ – en alusión a la negación de Jesús Cristo, considerado “rey” de este mundo – presenta una explícita connotación del pacto con el demonio:

*Foi uma noite típica para a possessão
Alguém me apareceu numa grande explosão
Fedendo a enxofre e com o rabo na mão
Parecia o diabo com aquele garfão
O que ele quer afinal?
Ele quer um...Pacto!*

Le pregunto de qué madera está hecha esa caja y él responde que es de ceibo. Le pregunto si es fácil conseguir ese tipo de madera y me responde que “maso”,

⁶⁶ Disponible en: < <http://www.folkloredelnorte.com.ar/>>. Consultado el: 10 abr. 2020.

⁶⁷ El adjetivo “mandinga”, según el Diccionario RAE, representa al habitante de un pueblo africano: el pueblo mandinga que habita Guinea, Senegal, Gambia y Costa de Marfil. En el siglo XIX, los esclavos mandingas traídos a Buenos Aires pasaron a representar, en el imaginario criollo-español, a un ser maligno. Posteriormente, en el siglo XX, este adjetivo comenzó a ser usado para referirse al diablo (demonio). Nota del autor.

⁶⁸ Disponible en: <<https://www.letras.mus.br/inimigos-do-rei-musicas/803605/>>. Consultado el: 22 abr. 2019.

apócope de la locución adverbial “más o menos”, afirmando que en los días actuales “está muy difícil” conseguir ese tipo de madera. Inmediatamente cambia su discurso mostrando los trapitos de colores atados a la cuerda principal del instrumento. Indago sobre el tipo de cuero que ha sido empleado en la fabricación de ese instrumento, pero Vázquez no me responde y solo dice que ese instrumento tiene “aros chicos”. Continúa explicando el significado de los distintos colores y recita una copla:

Yo prendí en el aro
de mi caja bagualera,
un pedazo de trapito
que' i sacado de tu pollera⁶⁹

Explica que esa copla es vieja, quitándose la responsabilidad de su autoría. Asocia el tema de esa copla (la mujer usando pollera) para comentar que hoy en día, las mujeres usan más los pantalones. Deja de lado el tema de la pollera y comienza a golpear la caja con un ritmo doble explicando que ese ritmo es característico del norte de Argentina (Santa Victoria Este y La Quiaca) frontera con Bolivia.

Comenta que los cantores hacen una rueda y comienzan a tocar el *erke*⁷⁰ al compás doblado de la caja (imita el sonido del *erke* al tiempo que toca la caja). Luego, comienza a cantar una copla con la tonada característica de la región supracitada:

Tengo un martillito i' plata
con dos bombillitas de oro⁷¹.
Si la vaca fuera honrada
no tendría cuernos el toro.

Sarcástico, Vázquez para de cantar y comenta:

⁶⁹ Vocablo usado en algunas regiones de América. Falda externa del vestido femenino. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=Tau7jdO>>. Consultado el: 18 oct. 2018. Por extensión, actualmente se usa este sustantivo para indicar la ropa femenina que deja ver las piernas de las mujeres (vestido, falda, minifalda, etc.). Nota del autor.

⁷⁰ Instrumento de viento que dispone de diferentes formas y tamaños, utilizado en celebraciones típicas en el norte de Argentina, sur de Bolivia, zona norte de Chile, andes del Perú y Ecuador. Solo son varones adultos los que ejecutan el *erke* de forma tradicional, debido a que dentro de los pobladores aborígenes se acarrea el infortunio al momento de sonar en los rituales. De esa forma la desgracia más leve se acarrea en la violación de las normas al producir heladas en verano. Disponible en: <<http://instrumentosmusicales10.net/erke>>. Consultado el: 20 abr. 2019.

⁷¹ El “martillito” y las “bombillitas” son vocablos alusivos al aparato genital masculino. Nota del autor.

-¡Hasta ahí (refiriéndose a los lugares citados anteriormente) se “*carneaba*”⁷²!

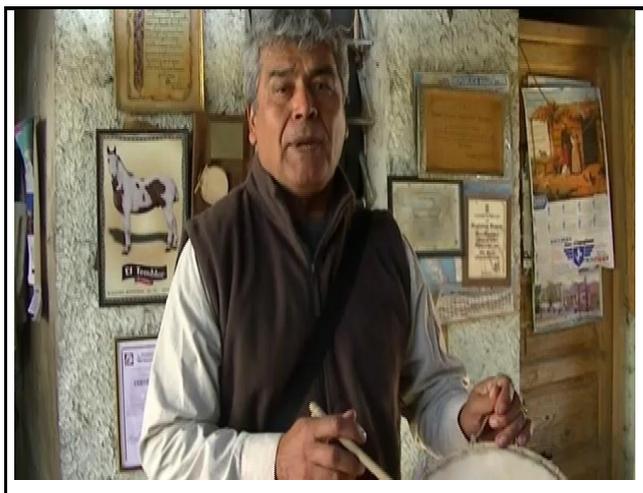
Por cierto, los dos últimos versos de la copla anterior representan un dicho popular cuyo origen incierto se perdió en el tiempo, pero que es posible afirmar pertenecer al cancionero popular español barroco del siglo XVII. Cambio de asunto, buscando concretizar mi entrevista cuyo objetivo es investigar la actividad artesanal de Vázquez, no como coplero sino como luthier de bombos y cajas copleras, así que le pregunto con qué madera construye sus bombos. Él me responde:

- *De ceibo, algunos. Algunos lo hacen de cactus.*

Nuevamente el bagualero deja de lado la entrevista y le extiende la caja a mi hermana, hija de la primera unión conyugal de mi padre (mestizo de diaguitas y español de castilla la Vieja) con una mestiza diaguita de la región de Guachipas, provincia de Salta. Al extenderle la caja, Vázquez está actuando como un “caballero” que respeta la amistad y que es un buen anfitrión. Mi hermana le explica que ella no sabe cantar ni menos tocar ese instrumento. Junto conmigo está otro bagualero que comenzó a ser conocido en la región del NOA, sur de Bolivia y Paraguay: el bagualero Juan Jaime.

Le sugiero a Vázquez darle el instrumento a Jaime y provocho a los dos diciendo que hagan “un duelo de copleros”. Jaime toma la Caja y al instante, el bagualero Vázquez emite un sonido grave pronunciando una palabra que él usa como característica: “seguro”. Al hacer esto, demuestra que no está de acuerdo con que se le convide a otro coplero a cantar, dentro de su hogar, sin que él lo haya permitido, pero Jaime, acepta el pedido mío y comienza a recitar coplas golpeando el instrumento de percusión.

⁷² El verbo “carnear” según el diccionario RAE significa: “matar o degollar reses como pena por haber hecho estas algún daño”. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=7cFfGsw>>. Sin embargo, la cultura popular del NOA se apropió para indicar aquella persona (de cualquier género) que está siendo traicionada por su pareja. Así, “carnear” hace alusión a los cuernos del carnero macho. Nota del autor.

FIGURA 8 - Bagualero Juan Jaime

Fuente: Pesquisa de campo del autor, Salta, 2018.

Diferente de Vázquez, este coplero tiene su modo de cantar: primero, recita la copla sin entonación ni acompañamiento rítmico para después cantarla. La copla es la siguiente:

La copla y la caja,
solas han de andar
Yo las ando' i buscando,
para poderlas cantar.

Vázquez toma la palabra y dice que le “ha salido” una copla, pasando a recitarla. Se ha producido algo interesante: un “duelo” de copleros, donde Vázquez, contrapunteando la copla de Jaime recita:

El árbol que llega a viejo
comienza a voltear sus ramas.
Pero quedan las semillas
que el viento las desparrama.

La copla encierra la metáfora de la vida humana. Los progenitores (árbol) y las semillas (hijos) dando continuidad a un ciclo: nacimiento, vejez y muerte. El viento (vida) de cada semilla alejándola de su árbol (padres). La juventud y la vejez siempre recibieron un énfasis dentro de la literatura y la filosofía. Por ejemplo, para *Mahatma Gandhi*, “el nacimiento y la muerte no son dos estados distintos, sino dos aspectos del mismo estado”. Un estado regulado por la existencia. Luego pasa a narrar parte de su vida, separando nuevamente tópicos narrativos diferentes en su discurso. Ahora, dejando de lado la vejez, pasa a contar un episodio de su vida que tal vez haga parte

de su imaginario sin ser, totalmente, una verdad. Vázquez dice:

-Como yo soy criado en el campo, uno ama los animalitos del campo ¿no? Y uno ve el tigre, el gato, todos los animales, como crían los críos chiquitos; los cuidan y todo eso ¿no? La ballena. Entonces, analizando todo eso, un día hice una copla que dice:

Todos los animales en el mundo
enseñan a vivir a sus crías.
Si el hombre haría lo mismo,
las cárceles estarían vacías.

Lo felicito y él pregunta de afirma a través de una pregunta retórica: -“¿qué filosofía hermosa, no? Apunto para la caja que Jaime dejó sobre una mesa rústica de madera y le pregunto cuánto vale. Vázquez no dice el precio, solo explica que ya “está encargada” y me dice que puede hacerme otra. Insisto en saber el valor de ese instrumento. No dice el precio pero explica, tocando con su dedo el parche de la Caja, diciendo: - “¡esto es lo caro!”.

Pregunto de qué animal es el cuero y él me explica que es cuero de oveja pequeña. Al explicarme demuestra pena en que se mate animales pequeños. Vázquez pasa a otro tema: el Carnaval, comúnmente llamado de *Chaya*, fiesta pagana europea transculturada en los pueblos originarios y sus descendientes mestizos durante siglos. El vocablo *chaya* pertenece, según algunos teóricos, al vocabulario diaguita (*kakan*).

Según el sitio web⁷³ sobre pueblos originarios de Argentina, los diaguitas, antes de la llegada de los conquistadores españoles, tenían un rito: construían una especie de muñeco de paja que representaba a su dios *Pucllay* y danzaban para pedirle lluvia salpicando ese muñeco con agua como si fuese el rocío matinal para, finalmente, ir a recolectar frutos silvestres. Después del rito, golpeaban tambores que producían un sonido cuya onomatopeya está representada en Castellano por la palabra *chaya* (algo como *ch-y*, pronunciar solo las consonantes sin vocales).

La transculturación secular convirtió a *Pucllay* en el dios del Carnaval, una hibridación del dios *Momo*, representativo de esta fiesta pagana. Un dios de las orgias

⁷³ Disponible en: <<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/diaguita/pucllay.html>>. Consultado el: 19 mayo 2019. ⁶¹ Ídem.

“alegre, socarrón, impertinente, dicharachero, un poco truhán pero bonachón, humilde y al servicio de los humildes, sin arranque alguno de soberbia⁶¹”.

El Carnaval ya fue tema del discurso poético del Arcipreste de Hita (1343) que en su “Libro del Buen Amor” (p. 99) presentaba el contrapunteo entre *Don Carnal* (Carnaval) y la *Santa Quaresma*, de la siguiente manera (en el siguiente Cuadro presento la versión en español antiguo y la adaptación mía al castellano moderno latinoamericano):

CUADRO 1: Don Carnal y la Santa Cuaresma del Arcipreste de Hita

ESPAÑOL ANTIGUO
<p><i>Sabed, que me dixieron, que ha çerca de un año, que anda don Carnal sañudo muy estraño astragando mi tierra, fasiendo mucho daño, vertiendo mucha sangre de lo que más me asaño: Et por esta rasón en virtud de obediencia vos mando firmemente so pena de sentença, que por mí e por mi ayuno e por mi penitencia que lo desafiedes con mi carta de creencia</i></p>
CASTELLANO MODERNO
<p>Sean que me dijeron que hace casi un año que anda don Carnal con saña y extraño. arruinando mi tierra, haciendo mucho daño, vertiendo mucha sangre, lo que más me enoja: Y por esta razón, en virtud de la obediencia, os mando firmemente como una sentencia, que por mí, mi ayuno y penitencia, lo desafíen con mi carta de creencia.</p>

Fuente: **Libro del Buen Amor**. Arcipreste de Hita, 1347.

Para los habitantes del NOA, el Carnaval es un momento importante porque precede a la Cuaresma, ya que la iglesia Católica continua teniendo fuerza en ese territorio y, por lo tanto, cobra de sus fieles, la misión centenaria de purificación después de una semana de lujuria y desmanes cometidos durante el Carnaval. Vázquez comenta que en esa fiesta, las coplas son cantadas con cuartetos dentro de las comparsas⁷⁴.

Entre un mascullo incomprensible, es posible escuchar esta copla:

⁷⁴ “Grupo de personas que, ataviadas de forma similar, frecuentemente con intención jocosa o sarcástica, participan en una fiesta popular”. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=9zPazv6>>. Consultado el: 20 mayo 2019.

Soñé que el viento se helaba
y que la nieve se ardía.
Y de soñar lo imposible,
soñé que vos me querías.

Detiene su canto y comenta que cierta vez, en el *Festival de la Chicha*⁷⁵ habían muchas personas (“estaba lleno”). Es convidado a cantar coplas y subiendo al palco donde había otra coplera famosa (Mariana Carrizo), saca las llaves de su auto del bolsillo y la provoca cantando esta copla:

La mujer de estos tiempos
tiene el corazón de lata:
Solo lo buscan al hombre
para sacarle la “plata”⁷⁶.

Percibo que Vázquez poco tiene a decir sobre su profesión de luthier porque, en esencia, él es mucho más un coplero que un artesano; por eso, le pido que, antes de encerrar la entrevista, cante una copla dedicada a la caja. Sin embargo, este coplero la cantará cuando él así lo desee. Su discurso se centra en lo que a él le interesa destacar, por eso, vuelve a hacer referencia a la caja cuadrada que, según anteriores palabras, es creación suya. Le pido que traiga esa caja para que todos la vean.

Él se retira a buscarla y pocos minutos después retorna con el instrumento mencionado. Insisto en que me diga el valor de ese instrumento que estaba tocando. Finalmente el bagualero dice el precio de una caja fabricada por él: 1.000 \$⁷⁷. Como repito el valor, Vázquez cree que estoy reclamando del precio y señalando el parche del instrumento justifica diciendo:

-¡Esto es caro!

⁷⁵ Vázquez hace referencia al *Festival Nacional de la Chicha* realizado anualmente en la localidad de La Caldera, Salta, poblado construido sobre la ladera de cerros, cercano a su residencia. También hay otro Festival de la Chicha, la Vida y la Dicha que es realizado anualmente en Colombia. Referencias: <<https://festivaldelachicha.todowebsalta.com.ar/>> y <<http://www.colombia.travel/es/ferias-y-fiestas/festival-de-la-chicha-la-vida-y-la-dicha>>. Consultado el: 19 mayo 2019.

⁷⁶ En Latinoamérica, principalmente en los países del Río de la Plata (Argentina, Uruguay y Paraguay), el sustantivo “plata” se refiere al dinero. Nota del autor.

⁷⁷ Al cambio actual en junio del 2019, el valor de 1000 \$ convertidos en real sería entre R\$ 90 a R\$ 100. Nota del autor.

FIGURA 9 Vázquez y su Caia

Fuente: Pesquisa de campo del autor, Salta, 2014/2018.

Luego explica que los proveedores usan el cuero para hacer pulseras y por eso venden como en \$ 400 el cuero pelado (ya libre de pelos). Vázquez explica que comprar dos cueros le sale muy caro y por eso recurre a *vallistos*⁷⁸ de poblados cercanos, como por ejemplo, Santa María (provincia de Catamarca) que le venden el cuero más barato. Comenta que cuero de oveja tiene varios. Jaime le pregunta si usa cuero de chivo (cabra) y Vázquez dice que le traen ese tipo de cuero de Bolivia. Como es una entrevista informal, algunas partes de ella fueron cortadas. Casi al final de la entrevista, Vázquez comenta que él tiene el libro de *Martin Fierro* porque estudió *Ciencia y Folclore*, sin decir en cual institución lo hizo. Luego dice: -¡ *Yo soy el mejor bagualero, el mejor payador, el mejor domador!* .

Jaime lo interrumpe diciendo apenas: “*Sí, todo*”. Vázquez entiende el “mensaje” de Jaime y sarcástico agrega:

-*Yo soy más alto que los otros petisos. Todo eso.* Jaime complementa diciendo: -*¡Campeón del Festival Latinoamericano!*

Vázquez se siente elogiado y muestra algunos trofeos (cuadros) diciendo que eso es la mitad de lo que ha ganado en su vida. Hay certificados de participación y un

⁷⁸ El sustantivo regional “vallisto” indica a un habitante de los valles calchaquíes. Nota del autor.

cuadro de San Cayetano que lo protege de todo mal, según sus palabras. Había llevado yo, un vino tinto para agasajar al bagualero y, como despedida y cierre de la entrevista lo abrimos para brindar. Vázquez suelta una copla:

Del Carnaval quedó
solo olor a vino.
Pa' dormir con mi mujer
me'i disfrazado de vecino.

Luego comenta: *-Pensar que con Jaime nunca nos hemos trenzao a coplear entre nosotros.* Jaime concuerda y Vázquez continúa diciendo: *- tiene lindas coplas éste* (refiriéndose a Jaime) (risas). Exagero al decir que Jaime me comentó que le gustan las coplas desde que nació, al igual que a Vázquez. El anciano bagualero concuerda y, entre palabras incomprensibles consigue decir lo siguiente:

-Antes..., por ejemplo, mis tíos: las dos con la Caja (hace gestos de golpear este instrumento). *Le llenaban la mesa de cerveza pero ellos no tomaban, ellos cantaban.*

FIGURA 10: Algunos de los Certificados de Vázquez



Fuente: Pesquisa de campo del autor, Salta, 2018

Insisto en que cante una copla en homenaje a la caja (así como otros bagualeros en mi anterior maestría lo hicieron). Vázquez canta:

Si esta caja fuera queso,
¡palabra!, la comería.
Y si yo me la comiera,
¿p' ande se irá la alegría? (2 veces)

El bagualero explica que el canto de la baguala tiene que ser triste cuando la copla es triste, así, implícitamente, cuando la copla sea alegre, la baguala (el canto y golpe de caja) también deberá ser alegre (más rápido y con una entonación diferente). Le pregunto sobre la vidala. Responde: -*Son familia, con la vidala y la chaya*. Como si estuviese presintiendo su fin, que aconteció en junio del 2019, nos dice, tranquilamente: - *Hice una copla pa' mi muerte*:

Cuando Dios cierre mis ojos,
y alguien me esté mirando.
Yo me iré bajo i' tierra,
pero algo estaré dejando.

Nos quedamos callados, sabiendo que es un anciano. Rompo el silencio y le pregunto sobre el sentido (sentimiento) de la vidala, si es triste o no. Explica que no porque, por ejemplo, los santiagueños (habitantes de la provincia de Santiago del Estero que hace frontera este con Salta) usan hasta violines en el canto de vidala y cantan en dúo, con dos cajas. Comenta:

-*Los últimos que han cantado vidalas eran [...] los más cantores de vidalas eran los Manseros*⁸⁰.

Le pregunto si sabe alguna copla en lengua quechua y él responde que no. Este factor idiomático se remonta a la época de la colonización española en la región del NOA donde les fue prohibido a los indígenas (a partir del siglo XVIII), a hablar en su lengua original, sea el kakán de los diaguitas, el omaguaca o el quechua de los

⁸⁰ Los *Manseros Santiagueños* es un conjunto folclórico argentino que surgió como dúo vocal en el año 1959. Tiempo más tarde sería un cuarteto integrado por tres guitarras y un bombo. Entre sus temas de variados ritmos folclóricos, se destacan principalmente todos aquellos que son claramente de su terruño, (chacareras, gatos, vidalas y escondidos). Disponible en: <<http://www.mifolkloreargentino.com.ar/biografia-de-los-manseros-santiagueños>>. Consultado el: 30 mayo 2019.

incas. Comienza a golpear la caja con redobles y entona esta copla que es similar a la que anteriormente ya había cantado y que se refiere a los colores y a la pollera de la prenda:

Tengo prendido en el aro
de mi caja bagualera
un pedazo de trapito
que' i sacao' e tu poyera

Interesante fue en ese momento que uno de sus tantos perros se aproximó al lado del bagualero, para participar del canto de su amo. Como cualquier mestizo de originarios, Vázquez, así como otros bagualeros que visité, tiene su casa llena de perros callejeros que comparten sus momentos íntimos, su comida, su techo, su amor y su respeto. Al detenerse, el bagualero explica que esa copla tiene “*otra tonada*”. Comento que es otro acompañamiento y otro ritmo. El bagualero presenta otra copla diferente en ritmo y entonación, esta vez, más lenta y con entonación triste:

Tengo una chancha sin chanchooo
y una gallina sin galloooo.
Tengo montura nuevita
recién me roban el caballo.

Describo en palabras lo que he escuchado en ese momento a través del canto de Vázquez: desde el primer al tercer verso, la entonación de la última vocal aporta un aire triste, quejumbroso, mientras que el verso 4 explica el motivo de esa tristeza: robaron el vehículo del gaucho: el caballo. Sin embargo, debemos cuestionarnos sobre el contenido de los dos primeros versos: ¿por qué los dos animales mencionados son femeninos? ¿La montura nueva representa una mujer joven?

Tres elementos simbólicos (chancha, gallina y montura) sin su complemento masculino. ¿Y cuál es la función simbólica del caballo del último verso? Puede ser que los versos contengan apenas palabras que sirven para constituir los versos octosílabos y la rima consonante (chancho con caballo y gallo), dejando el tercer verso libre. Al detenerse Vázquez explica que esa copla es en homenaje al caballo que lo llevaba a la escuela (haciendo referencia a su niñez en el campo). Pero no explica por qué tiene una chancha y una gallina. Después cuenta:

-Mi papá lo eternizaba, lo quería tanto que lo dejaba “a pata”⁸¹ para enviarnos a mi hermano y a mí a la escuela. Cuando yo tenía la edad de 9 años pasaba por el barro (montado en el caballo) y veía la marca ahí. De eso me acordé cuando he venido aquí⁸², de mi “moro”⁸³ por eso le digo:

Quando muera mi caballo
ha'i de llorar su montura.
¡Por más que llueva en el mundo,
no se borrará su herradura!.

Luego me explica: *-La copla es muy sencilla. Hay que hacer la rima, nada más. Ponerle el “sentimiento”. Cuando es alegre: “pícara”, como ésta:*

El vino de Cafayate
¡me'a doblao las rodiyas!
¡Busco una moza linda,
que me lleve hasta una siya!

-La jocosidad es del Carnaval, ¡pues es alegre! - me explica. Le pregunto sobre qué se les dice a las mujeres durante el Carnaval. Vázquez dice: – Yo hice una copla que... ¡porque era realidad!... ¿Quién sabe cuándo llega el Carnaval?... ¿Quién sabe cuándo se va el Carnaval? Quizá (se va) con la última zamba que ha bailado; el último vaso de chicha o la última copla que ha cantado. Uno no lo tiene en cuenta eso. Por eso digo:

El Carnaval es un potro
imposible de pialar.
Entra y sale ande quiere,
y se va sin avisar.

-¡Claro! – dice Vázquez - ¡Muy sencilla! Algo simple para que la gente la escuche; la entienda. Porque si hablamos “difícil”, no entienden... La gente del campo tiene otro tipo de “oreja”, digamos, otras costumbres... Hay regionalismos del campo que yo

⁸¹ “Dejar a pata” es una expresión coloquial castellana que significa “quedarse a pie”, sin medio de movilidad como era el caballo. Hoy, “quedarse a pata”, significa no tener un vehículo. Nota del autor.

⁸² Se refiere a su migración interna desde su poblado para la ciudad de Salta (Capital) en busca de mejor vida como coplero y tal vez, de forma secundaria, como luthier. Nota del autor.

⁸³ El caballo “moro” lleva una capa de color gris azulina, formada pelos negros y blancos sobre piel negra. Se diferencia del tordillo en que su cabeza es más bien oscura y no aclarada. Disponible en: <<http://www.pelajescrilloos.com/pelajes/moro/>>. Consultado el 30 mayo 2019.

*tengo ahí*⁸⁴ ... *Comidas del campo...Palabras campechanas*⁸⁵. Le pido que me cante una copla dedicada a la *Pacha Mama*. Vázquez canta:

Pacha Mama, Santa Tierra,
No me llevés todavía.
Que soy mocita tierna.
Quiero dar vida todavía.

Vázquez repite una copla que debe ser cantada por copleras jóvenes, una vez que ellas le piden a la diosa Tierra (Pacha Mama) que les permitan vivir hasta tanto traigan un hijo al mundo. El adjetivo “tierna” representa una mujer adolescente y no adulta. Este vocablo está enfatizado en el tercer verso por otro: mocita, diminutivo de moza, sustantivo femenino que representa a las adultas jóvenes. Luego recita otra copla:

Mi abuela parió
Mi mamá *me’a pario* a mí.
Todos paren en la vida,
Yo también quiero parir.

Buscando nuevamente llevar a Vázquez a un discurso de su profesión de luthier, veo la caja redonda sobre la mesa y le pregunto quién se la encomendó. El bagualero me responde: *-Una señora... Ella le iba a regalar para el marido.*

Le pregunto si el marido es bagualero y Vázquez responde – *parece*. Elogio nuevamente la caja cuadrada. Me lleva hasta un cuarto llaveado y al abrirlo veo varios bombos sin terminar y un cuerpo de una futura caja. Me comenta que la madera es de ceibo. Le pregunto cómo hace para que sea un solo cuerpo y él explica que a partir de un pedazo de madera maciza se le va cavando hasta darle la forma y la espesura necesaria para construir este instrumento.

Me muestra unos cueros y un libro antiguo del “Martín Fierro” de José Hernández y un “Diccionario de Regionalismos de Salta” cuyo autor es José Vicente Solá. Después de esa visita, Jaime, mi hermana y yo nos despedimos de Vázquez con un fuerte abrazo. Lamentablemente, un año después, Vázquez fallecería.

⁸⁴ Vázquez se refiere a un libro muy antiguo, de tapa verde, que tiene vocablos “regionalistas” del campo, cuyo autor es Solá. Nota del autor.

⁸⁵ Campechano es un adjetivo que representa al campesino, al individuo que habita en pequeñas poblaciones rurales o montañosas y que mantiene la tradición de habla “errado”, o sea, con palabras arcaicas o mal pronunciadas. Nota del autor.

2.4 ENTREVISTA AL BAGUALERO JUAN JAIME

Esta entrevista fue realizada el 06 de setiembre del 2018 en el domicilio del bagualero Juan Jaime, en la ciudad de Cafayate, provincia de Salta, entre las 16:00 y las 17:30 horas. Refuerzo aquí que también está es una entrevista informal pero que en ella he podido emplear algunas de las preguntas previstas en el Cuestionario que antes de viajar para mi pesquisa de campo, fue aprobado por mi profesor orientador.

FIGURA 12: Bagualero y Copletero Juan Jaime



Fuente El autor. Pesquisa de campo,

BIOGRAFIA DE JUAN JAIME

Este bagualero es nacido en la localidad de Apolinario Saravia, provincia de Salta (Departamento de Anta) y tiene 57 años de edad y hace ya 35 años que se considera copletero (cantor de bagualas y tonadas). Como muchos de los copleteros y *luthiers*, entre los cuales algunos ya he entrevistado, tuvo que emigrar desde su ciudad natal hacia la Capital de Salta en busca de mejores oportunidades de trabajo y reconocimiento de su arte. Según él, desde pequeño ya cantaba porque proviene de una familia de cantores del Chaco salteño, y considera que son 35 años los que lleva cantando en público. Aprendió escuchando a su padre cantar coplas, aparte de llevar la copla en la sangre. Su padre componía y cantaba coplas al tiempo, a los

animales, a la lluvia; por eso, para él, la copla es un sentimiento. Es la vida misma.

Comenzó a cantar en los actos escolares desde los ocho años, a pedido de las maestras. Y eso a él le gustó: los aplausos, el incentivo a su arte. Después, se presentó en actos y festivales en su pueblo y en otros lugares. Sin embargo, lo que más le molesta hasta hoy, es que al cantor de coplas (*bagualero*, *vidalero* o cantor de tonadas) no lo contratan ni le pagan un *cachet* así como la industria cultural lo hace con cantores de otros ritmos considerados “folclóricos” y protegidos por la elite; por ejemplo: la chacarera y la zamba salteña. De esta forma, Jaime sustenta que la vida profesional del coplero fue muy dura, nada fácil.

2.4.1 Primera Parte de la Entrevista (Grabada)

Esta primera parte ha sido gravada con grabador pero no filmada. Sentados junto a una mesa y en la sala de estar, la entrevista comienza con mi pregunta sobre si ahora (actualmente) la vida laboral y artística de un bagualero es más fácil. Él me responde:

-Se han abierto más caminos, digamos...por otros cantantes...o sea, los folcloristas⁸⁶ que cantan coplas, digamos, ¿no?...Por decir nombres así como... el chaqueño Palavecino; Jorge Cafrune.

Para él – al igual que para Vázquez - Jorge Cafrune (ya fallecido) era un cantor que conseguía transmitir sentimientos porque era un verdadero gaucho y nunca copió coplas de otros, sino que cantaba cosas reales del monte “adentro”. Jaime comenta:

-A ese gaucho me gustaba mucho escucharlo...lo que transmitía porque tenía “sentimientos”. Y eso es la baguala. Me preguntan si yo canto coplas y le digo: sí, canto coplas y bagualas. -¿Y cuál es la diferencia? – le pregunto.

-La diferencia es que la copla...La baguala que yo canto es del llano, porque allá en el chaco salteño no tenemos cerros. Es todo llano. Entonces se alarga la voz que vaga

⁸⁶ Jaime llama de “folcloristas” a los integrantes de cuartetos famosos o cantores solistas reconocidos por la industria cultural y la elite criolla hegemónica del NOA que selecciona y decide quienes deben ser reconocidos como tal. Ejemplo: Los Cantores del Alba; Los Chalchalersos; Las Voces de Orán; Jorge Cafrune; Los Nocheros; etc. Nota del autor.

por el espacio y no tiene retorno. En los valles, en cambio, tenemos los cerros. Aparte no es lo mismo el aire que se respira en el llano con el de las altas /.../ Porque allá está la Puna. Entonces la gente de los valles; por ejemplo, los pastores que iban pastoreando sus cabras...iban escalando y cantando entrecortado, con pausas, porque... la respiración es distinta, es más difícil. Entonces, para no cortar, para no “desfigurar” la copla la hacían pausada. Y... ¡tienen el eco! El cerro mismo le da el eco. Pega y tiene el retorno. Entonces se escucha y se va cantando y entonces, la gente de los valles hacia las coplas de acuerdo a los animalitos que el pastor cuidaba, el pasto que había, el tiempo (clima). Venía la lluvia, agradecían. A la Pacha Mama. Todo eso que es la reacción de la Naturaleza y conocer la Naturaleza, ¿no? Y respetarla.

A respecto de su infancia, le pregunto si tuvo algún tipo de influencia por parte de alguna maestra (docente) a través de la poesía. Jaime me dice:

-¡No! La verdad que /.../ para poesía, no. Coplas, sí. Empezaba (a cantar) coplas que se me grababan de mi papá. Coplas sabidas. Y de esto ya, uno iba “haciendo” unas propias coplas ¿no?...El sentimiento...porque yo digo siempre: la copla, la baguala es un sentimiento que se lo lleva, se lo transmite. ¡Es la vida misma! ¡El día a día! A cada paso que uno da va haciendo una copla. A veces me preguntaban: “¿cómo cantás vos?”. Yo canto en todo momento. Cuando estoy triste, cuando estoy alegre...En todo momento se canta. ¡A la soledad!, ¡al desamor! /.../ Porque hay una cosa muy importante en el campo: la gente del campo era muy “cerrada”. El gaucho “cerrado” /.../ no era que le iba a conquistar a la dama y tenía que venir con coplas. Y ella (la mujer que se deja conquistar), más o menos, ya iba⁸⁷ y entonces el gaucho le cantaba y... como diciendo que salga a tal lugar y (ella) se escapaba de los padres a ese lugar y así eran los encuentros (amorosos), porque sí no era muy estricto. No tenían permiso para hablar (las mujeres). Aparte la timidez, ¿no? La gente del campo es tímida, con vergüenza.

La tradición popular de “robar” a la mujer joven de su casa paterna es algo que permanece en el subconsciente colectivo de la clase popular, representada por el

⁸⁷ Aunque Jaime corta la frase, da para entender que la dama a ser conquistada precisaba responder a la altura del conquistador: con coplas. Nota del autor.

gaucho mestizo “malo”, aquel que no respeta a los padres de la “prenda”. Según Garganigo (1966, p. 9), el gaucho argentino y uruguayo era mestizo originario de “acoplamiento de razas”, la española y la indígena y habría heredado – de su genética española - la costumbre de considerar a la mujer “como moneda en juegos de azar”.

Por otro lado, podríamos entender que el coplero o el gaucho del NOA mantuvo hasta algún tiempo atrás, la costumbre “romántica” de aproximarse a una mujer en el campo (antiguamente), no de forma directa y sí, indirectamente a través de coplas a ella dedicadas. No era posible hablarle directamente de los sentimientos sino por medio de coplas. A este respecto, el bagualero Vázquez también presenta un modelo así cuando canta esta copla:

Soñé que el viento se helaba
y que la nieve se ardía
Y de soñar lo imposible,
soñé que vos me querías.

También la coplera Doña Catalina, en la entrevista que le hice, comentó que su marido la conquistó cantándole coplas, como ésta:

¡Tome!, le entrego mi pecho
abraló con esta llave
porque en mi corazón
solo su nombre cabe

Le pregunto cuál es la diferencia entre baguala y vidala. Jaime titubea al responderme y luego trata de explicar, sin conseguir definir concretamente la diferencia que existe entre esos dos géneros canciones, de acuerdo a la clasificación de Bakhtin (1997): *-Baguala y vidala...eh...* - se detiene unos segundos para pensar y luego dice - *La vidala es...* Jaime está con dificultad de describir la diferencia entre baguala y vidala porque son diferencias mínimas, mucho más de nombre que de contenido porque, tal vez, esa diferencia es una frontera tenue constituida por la marcación rítmica o la entonación de la voz. Por eso pasa a explicar así:

- Nosotros, en el chaco salteño estamos limitando con Santiago del Estero⁸⁸ que es... Joaquín V. González, Monte Quemado en Santiago del Estero donde se canta la

⁸⁸ Provincia argentina que limita parcialmente en el nordeste con Salta.

vidala. La vidala santiagueña es una belleza. También es alargado⁸⁹, más triste ese sentimiento /.../ Yo siempre dije: [en] Santiago la gente de campo... Mi viejo, mi viejo fue “hachero”⁹⁰. El hachero era aquel que trabajaba en obrajes⁹¹ labrando el poste de quebracho que se hacía y el santiagueño /.../ tiene las mismas costumbres del chaco salteño y la vidala de Santiago /.../ Y yo le dije a mi papá: ¿por qué el Sapucaí? El sapucaí como se conoce en Paraguay, Corrientes, Misiones... El “grito” que le decimos nosotros, los salteños. Y entonces me dice (el padre de Jaime) es un grito de júbilo.

En mis varias entrevistas, tanto de mi anterior Maestría como de ésta, ningún coplero – de ambos géneros – supo explicar, dentro de los parámetros de la poética, cual es la diferencia entre baguala y vidala. Ellos solo cantan estos dos géneros musicales, pero no consiguen definirlos. En el discurso anterior, Jaime mencionó un grito: el *sapucaí*. Pero ese grito poco es usado en el NOA y sí en regiones del NEA con influencia paraguaya, como es el caso de la provincia de Corrientes donde se canta cotidianamente otro ritmo: el chamamé. Le pregunto por qué en una baguala no es necesario respetar la métrica de versos octosílabos, hexasílabos o eneasílabos y él me explica:

-A veces “sale” la octosílaba... puede salir la sextilla... puede salir más. Depende... Yo tengo parientes que no sabían leer ni escribir y hacían sus coplas y cantaban. Podían tener octosílabas...

Le pregunto si la rima debe seguir un determinado orden preestablecido con versos consonantes tipo 1-3, 2-4. Jaime sustenta lo dicho por mí y recita una copla como ejemplo, para después cantarla con la entonación característica de los *vallistos* de Salta (habitantes de los valles calchaquíes):

⁸⁹ Se refiere a la entonación del canto. Nota del autor.

⁹⁰ Este vocablo (en desuso) tiene, como significado real el siguiente: “Candelero o blandón que sirve para poner el hacha de cera” (Disponible en: <<https://dirae.es/palabras/?q=hachero>>). Sin embargo, es aún usado en Argentina, principalmente en la parte norte, para representar al cortador de árboles que usa un hacha. Nota del autor.

⁹¹ (América del Sur) Establecimiento de explotación forestal y aserradero de madera obtenida de los bosques. Disponible en: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/obraje>>. Consultado el: 24 abr. 2019.

Ya me voy, ya me retiro,
de su presencia me alejo.
Me voy a favor del viento,
a que me lleve más lejos.

Explica que los versos últimos se repiten como si fuese el eco que va desapareciendo. La copla anterior tiene los 4 versos octosílabos, pero su rima no es consonante, pues el último verso tiene una desinencia diferente a los tres versos anteriores. Paso a otro asunto: la etimología del vocablo “bagualero”. Le comento que esa palabra deriva del vocablo español “bagual⁹²”. Me interrumpe diciendo el significado que él considera válido:

-¡El chúcaro! que está sin amansar. El gaucho bagualero, ¡es como el caballo chúcaro, sale cuando ve mucha gente, se espanta!

Cambio de tema y le pregunto sobre la importancia de la caja para un bagualero o bagualera. Jaime espera unos segundos y replica:

-Yo me pregunto ¿por qué la caja? – Luego explica – porque en mi pago⁹³ chaco salteño no se usa caja para cantar. Es de la montaña (la caja). En el chaco salteño se hacía la caja (cada uno la hacía) en el tiempo de la “alojeada”. Las alojeadas son las que se hacen para preparar la aloja de algarroba hecha en el mortero. Se prepara los fines de años y se invitaban entre vecinos. Y entonces sacaban las cajas ¡Ellos las fabricaban! Mi papá fabricaba cajas.

Le pregunto de qué madera hacían los campesinos del Chaco sus cajas y Jaime responde: *-Y allá se hacían con el caspín⁹⁴. Una madera muy blanda. Sino con el seibo. Ahora van haciendo cosas más fáciles. Antes era muy difícil porque se la tenía que cavar a la madera. Se cortaba la madera, se cavaba, se igualaba.*

⁹² El adjetivo calificativo “bagual” usado principalmente en Argentina y Bolivia representa el ganado caballar bravo, indómito, cerril, salvaje. Disponible en: <<https://es.thefreedictionary.com/bagual>>. Consultado el: 23 abr. 2019.

⁹³ Vocablo muy usado en Argentina que representa la localidad donde se ha nacido. Nota del autor.

⁹⁴ Su nombre científico es *Toxicodendron striatum*. Es una especie arbórea tóxica de Sudamérica comúnmente llamado también manzanillo. Pertenece a la misma familia del Mango. Disponible en: <<https://refugiocorazonesverdes.com/blog/152-caspi-o-manzanillo>>. Consultado el: 23 abr. 2019.

Indago sobre qué instrumento se usaba en el chaco salteño para acompañar el canto de coplas, sin ser la caja, según lo que anteriormente Jaime había comentado. Él continúa diciendo:

-En el chaco no se usa la caja. Se canta arriba de un caballo, andando, caminando. Lo que sí, al chaqueño, lo que le inspira mucho es el violín. En el Chaco se cantan muchas coplas con violín.

La siguiente pregunta es saber si existe apoyo del gobierno (provincial) para copleros (bagualeros, vidaleros). Jaime responde:

-Yo, directamente, sin dudarlo, digo que ¡no! Antes estaba en Cultura⁹⁵ y después dicen “no, no hay presupuesto⁹⁶” y yo pienso que para la cultura tiene que estar (haber) ¡porque eso (el dinero) le pertenece al que hace cultura! Se debe “dedicar” esa plata ¡pero nosotros vamos a buscarla y no está! Lo que me duele mucho es eso, que no hay apoyo. El coplero sigue...el bagualero... siguen en el olvido. Marginados, digamos, como el gaucho que no tiene que cantar “esto” y tendríamos que pensar que la zamba, la chacarera son versos que se han juntado...de la copla. ¡No se difunde! Parece que se “mira” mucho lo comercial. ¡No sé cuál es la idea! Pero...y siendo que hay tantos copleros, por ejemplo, en Cafayate. ¡Ahí es donde se pierde la cultura! Cuando un “abuelo” está en la punta de un cerro y nosotros no somos capaces de escalar ese cerro y llegar y preguntarle que nos enseñe. ¡Que nos enseñe las coplas!

Le pregunto si supo alguna vez que en las escuelas, los docentes enseñaban coplas. Jaime responde lacónicamente: *-¡No, no, nada!*. La pregunta siguiente es si él conoce el origen de la caja. Jaime explica:

-¡No lo sabría decir! Porque yo veía a mi viejo a fabricar la caja y yo lo pensaba...lo miraba como que era algo nuestro. O sea, fabricábamos. Cortaba el árbol, lo cavaba, hacia la caja. Hacia su propio instrumento como hace el aborígen.

⁹⁵ Se refiere a la casa de la Cultura de Salta. Nota del autor.

⁹⁶ En portugués la traducción de este vocablo es “*orçamento*”. Nota del autor.

Cuestiono por qué un coplero o coplera tiene que usar un sombrero cuando se presenta en público para cantar coplas. ¿Qué significa el sombrero? Jaime responde:

-El sombrero...bueno...El sombrero es...como el estandarte, Lo que usamos los copleros es...esta ropa...es la ropa de gala la cual nos representa para ser identificados. Es como decir: ¡estamos completos!

Doy por finalizada esta primera parte de la entrevista agradeciendo al bagualero Jaime y su familia por tan cordial recepción y unos sabrosos mates cebados acompañados de un riquísimo bollo casero con chicharrón. Después de un breve descanso con conversación informal sobre nuestra amada provincia de Salta, damos continuidad a la entrevista y en esta segunda parte, Jaime es filmado vistiendo su traje de gala de bagualero y portando su caja. El tema será, casualmente sobre este instrumento, su fabricación, sonido, etc.

2.4.2 Segunda Parte de la Entrevista (Filmada)

Después de un descanso de 20 minutos con derecho a un vaso de buen vino tinto salteño y algunas riquísimas empanadas elaboradas por la esposa de Jaime, doy prosecución a la entrevista, que será filmada. Para la ocasión y como ya lo manifestó Jaime anteriormente, el coplero (de ambos géneros) debe presentarse al público vestido de gala, o sea, vistiendo el traje de gaucho salteño, menos el poncho, por ser una prenda de vestir calurosa y pesada.

También porta su caja, a pesar de justificar anteriormente que en sus pagos (chaco salteño) los copleros y copleras no usan este instrumento de percusión y si se hacen acompañar por un violinista. Jaime se sienta, agarra su caja y comienza su narración. Previamente le solicité que hable sobre este instrumento. La segunda parte de esta entrevista duró 10 minutos.

-Vamos hablar del tema de...¡la caja!...¿Qué es la caja? – Se pregunta Jaime y luego responde – es el instrumento que se hace en el campo para acompañar, hacer el ritmo...de la copla. La caja es...instrumento de percusión – la golpea para mostrar su

sonido y a cada frase que luego pronuncia, la seguirá golpeando apenas con un golpe solo:

– *Según la copla que uno canta le da el acompañamiento y está hecha de cuero; cuero de cabrito o de oveja, se puede hacer* – gira la caja y dice – *y del otro lado...si lleva de cabrito de acá* – indicando el primer parche - *lleva de oveja, que es más fino, ¡del lado de la chirlera⁹⁷! Y la chirlera es ésto:*

Muestra la cuerda de cuero que está sobre uno de los parches como un diámetro del mismo. Continúa:

-Se hace del mismo cuero o se hace de...la crina del caballo, del pelo del caballo, para hacer – golpe de caja – *¡la vibración! Tiene que vibrar...para darle...el eco. Y después...Esto sería el aro. Está hecho de madera. En este caso éste está pintado. Puede pintar aquí de los colores tradicionales del poncho salteño – rojo y negro – Y al originario que es el nativo de la tierra... Que está hecho de... ¡madera!... que... comúnmente...Ahora se puede hacerla hasta de maderas terciadas⁹⁸. Antes se...cortaba el árbol, se lo cavaba – al tronco – y se...hacía la caja. ¡Mucho más trabajo era para hacer...la caja! Y después se pone esto que es el aro... Va el cuero... Se lo hace con una... ¡madera! O se le puede poner un alambre para doblarlo al cuero y para poder coser, para pasar...eh... Serían los tientos o piola⁹⁹, como en este caso... para juntar los parches – muestra los parches y dice – *estos serían los parches. Y después estos - muestra pedazos de cuero que aseguran los tientos – ¡son las trabas! Es como “igualar” para la música⁸⁶...**

A continuación hace una demostración aflojando y ajustando las trabas y explicando:

⁹⁷ En los campos de Argentina, esta palabra (regionalismo) usada por los gauchos representa una “chicotera, azotera de las riendas”. Disponible en:<<http://www.folkloredelnorte.com.ar/terminos.htm>>. Consultado el: 10 abr. 2019. Los sujetos copleros usan este término para representar una cuerda de cuero de oveja colocada en uno de los parches de la Caja (lo atraviesa diametralmente) para darle una sonoridad mayor aproximada a una vibración. Nota del autor.

⁹⁸ La traducción portuguesa de la frase “madera terciada” es “*madeira laminada ou compensada*”. Nota del autor.

⁹⁹ S. f. Cuerda delgada. Disponible en:<<http://dle.rae.es/?id=T6oTdbS|T6qRKqm>>. Consultado el: 23 abr. 2019. ⁸⁶ Jaime quiso decir “afinar”. O sea, para los instrumentos de percusión, con un sonido monorde o único, la afinación (más grave o agudo) se da apretando los tientos con las trabas. Nota del autor.

-Ahí... está flojo. Esto se ajusta para dar... ¡el sonido! Serían las trabas que se llaman, los regules de la caja para dar...el sonido...para afinarla - golpe de caja – Y estos, por la humedad, según el tiempo...se...pone /.../ Porque no tenemos días de sol¹⁰⁰entonces... no, no está “sonadora”, digamos, ¡porque “agarra” humedad! Tiene que darle un poco el... ¡el sol!

Jaime golpea dos veces la caja después de “afinarla” y pasa a otro tema: el acompañamiento que se le da al canto coplero, diciendo:

-Después la percusión es de acuerdo a lo que voy a cantar. Hay coplas que se hacen más rápido – golpea la caja en compás ternario, o sea, en ritmo de balada de 6/8 con sonido “tum...tum-tum” – En los valles de Salta se lo hace con otro sonido... En el caso...de dónde vengo yo, en el chaco salteño... ¡es la baguala! – golpe único de caja que se canta y... yo le había hecho una letra (copla) ¡a la caja!

Ahora, el tema será la caja y su relación interpersonal con el coplero. Jaime, a diferencia del bagualero Vázquez, primero recita la copla y luego la entona acompañado con este instrumento. La copla recitada por Jaime dice así:

La copla y la caja,
juntas saben andar.
Yo las ando'i buscando,
para poderlas cantar.

Después de recitar la copla, Jaime la entona con tonada del *vallisto* salteño que se constituye en un canto quejumbroso con dos golpes de caja separados, a cada verso entonado. Importante es destacar que Jaime, a diferencia de otros bagualeros, repite el último verso. Después de cantar la copla con mucho sentimiento, Jaime me dice:

- Esa sería una copla dedicada a la caja – a continuación, Jaime habla de la Pacha Mama - La Pacha Mama. La madre Tierra... agradeciendo a la Tierra...por lo que nos da, por la siembra... ¡por la salud! - golpea la caja y recita otra copla:

¹⁰⁰ Esta entrevista fue realizada en invierno con clima riguroso, húmedo y frío. Nota del autor.

Se echa a perder el tiempo
y se vuelve a componer.
¡Gracias a vos, Pacha Mama!
¡Nunca me faltó de comer!

En la copla anterior de rima disonante, el primer verso contiene una metáfora relacionada al clima (tiempo). Para el vallisto o para el habitante de las altas montañas, el cambio climatológico repentino es perjudicial porque, como en su mayoría, son pastores o vaqueros, la lluvia o el intenso frío (granizo, nevada) puede comprometer la salud y la vida de sus animales, así como los plantíos. Por eso, el primer verso tiene un mensaje importante relacionado a la Pacha Mama, diosa Tierra, dueña del clima y la vida de todo ser mortal.

El bagualero Jaime da tres golpes con su caja y entona esa copla. Él no ha repetido de esta vez, el cuarto verso sino que inmediatamente pasa a comentar sobre el grito final que algunos copleros emiten al final de cada copla. Según Jaime:

– *El grito yo lo comparo como... de alegría...de misión cumplida, sería* – golpea la caja pensando en otra copla y luego recita, antes de cantarla:

Ronco me siento del pecho
de la voz, muy diferente.
Yo nomás me desconozco
parece que anda cerca la Muerte.

Nuevamente da tres golpes en su instrumento y luego canta esa copla con alusión a la tristeza. Después de cantar esa copla, doy por finalizada mi entrevista porque ya está anocheciendo y preciso retornar a Salta y, para eso, es necesario caminar cuatro cuadras hasta la Terminal para tomar el último ómnibus interurbano que hará un recorrido de cuatro horas desde Cafayate a Salta, parando en todas las localidades de ese recorrido. Cierro la entrevista diciendo: -Juan Jaime, bagualero...que...cuando canta, se siente más feliz que cuando habla....Jaime ríe levemente, agradece y responde:

-*¡Sí, sí! La verdad, esto me inspira porque...es como decís...porque me fluye, porque lo llevo. Es lo que me nace y transmito un sentimiento...Yo siempre digo... ¡Es la vida misma!-*

Jaime elogia mi trabajo investigativo y mi esfuerzo diciendo:

-Ojalá haiga¹⁰¹...Víctor...así, ¡varios! ¿no? Para que transmita... Vos no entonás coplas, pero las llevás muy adentro. ¡Es eso que se lleva y vos lo querés transmitir porque tenemos que ser la voz de los que no la tienen!

Como broche de oro de estas entrevistas diré apenas que se aprende mucho cuando es realizada una pesquisa de campo cuyo objeto de estudio sean las narrativas de vida las cuales, conforme sustenta Ciacchi (1997), no deben, de modo alguno, ser consideradas apenas como una autobiografía popular y si, como discursos que pueden mostrarnos las relaciones entre diferentes culturas así como la ideología de la clase subalterna observada, entre otros aspectos subjetivos. Precisamos darles más valor a las narrativas de vida de sujetos pertenecientes a clases populares porque, además de ser modalidades de producción oral (Ciacchi, 1997), también representan discursos relacionados a la cultura popular de un grupo humano subalterno.

¹⁰¹ Este vocablo mal empleado es coloquial. La conjugación correcta del presente del Subjuntivo del verbo haber sería "que haya". Nota del autor.

3 ANTOLOGÍA COPLERA DEL NOA

Este Capítulo presenta una Antología de coplas rescatadas durante mis dos trabajos de campo realizados entre 2015 y 2018 en la región del NOA, incorporando también coplas encontradas en la Internet (de dominio público) y coplas extraídas de libros publicados por copleros y copleras de la región anteriormente mencionada. Reconozco que faltó tiempo para realizar una investigación más profunda para encontrar coplas entonadas, recitadas o cantadas en ritmos de baguala, vidala, vidalita andina y tonada que pertenezcan al siglo XIX.

3.1 JARCHAS, MOAJACHAS Y SEGUIDILLAS IBÉRICAS (SIGLOS X AL XV)

Así, en la España árabe-judía del siglo XI surgen dos formas poéticas, conforme detalla Baños (2006, p. 10): una culta como la poesía trovadoresca, “[...] escrita por autores conocidos que manejan un riguroso y bien reglamentado código literario” y otra forma popular conocida como jarchas, una genuina muestra de la más antigua muestra de la lírica popular de la Europa occidental. Así, “[...] en todo occidente, la moda popularizante cortesana conservó para la posteridad multitud de cantarcillos supuestamente surgidos de la voz del pueblo [...] a partir [...] del siglo XIII” (BAÑOS, 2006, p. 10).

Estos cantarcillos, conforme detalla Baños (2006), constituían un género canción dividido en variantes como los *refrains* (estribillos); albas, debates, canciones dramáticas, canciones de primavera, cantigas de amigo de la lírica galaico-portuguesa (siglos XIII y XIV), algunas coplas aisladas contenidas en el “Libro del Buen Amor” cuyo autor era el Arcipreste de Hita (siglo XIV) y las canciones y villancicos de los siglos XV y XVI. Toda esta lírica constituyó la base de las coplas barrocas españolas del siglo XVII y de las coplas neobarrocas que hasta hoy permanecen y son utilizadas en la lírica latinoamericana.

¿Cuál es la diferencia entre la muasajas (*moaxajas* en castellano-árabe del siglo X) y las jarchas? Las primeras pertenecen a la lírica “culto” ibérica mientras que las segundas son apenas complemento popular incorporado a las moaxajas. Para Baños (2006, p. 14), la invención de la muasaja “con su jarcha incorporada, era una mezcla deliberada de los dos sistemas: a un poema de corte clásico se le añadía el

remate malicioso y popular de la jarcha”.

Este teórico sustenta que, en el siglo XIII, el tratadista *Ibn Sanā'almulk* declaraba que la jarcha era una estrofa desvergonzada, con palabras del dialecto *quzmaní*, que, para Baños (2006, p. 14), era “picante hasta abrasar y bien aderezada con el léxico del vulgo y los delincuentes pudiendo ser [...] asimismo villana, dialectal, vagabunda y gitana”.

Mencionamos en el Capítulo 1 a las seguidillas y, para entender y diferenciar este estilo lírico de las jarchas y muasajas, presentamos unas seguidillas anónimas del siglo XVII que son partes del poema “La Novia Exigente” y que se encuentra en el *Manuscrito 3985* de la Biblioteca Nacional de Madrid:

No me case mi madre
con ombre gordo
que en entrando en la cama
güele a mondongo.

No me case mi madre
con ombre grande,
que me sube en el poyo
para besarme.

Observamos que el léxico español del siglo XVII no ha mudado mucho en el Castellano actual. Apenas el sustantivo *ombre* no lleva la consonante “h” inicial y el verbo oler (actual) que fue debidamente modificado para indicar la forma coloquial incorrecta de hablar, característica del supuesto mal empleo de la lengua padrón por parte de las clases campesinas populares, consideradas como incultas de aquel entonces. Ya el vocablo “poyo”, es una derivación popular del latín *pódiūm* y significa “banco de piedra u otra materia arrimado a las paredes, o a la puerta de casas de zonas rurales”¹⁰².

Estas dos estrofas presentan, según Pedrosa (1992, p. 41), una marca de erotismo muy empleado en el barroco español del siglo XVII, pues el vocablo mondongo cuyo significado es: “intestinos y panza de las reses, especialmente los del cerdo¹⁰³”, era usado, metafóricamente, para referirse al órgano sexual masculino. De esta forma, la segunda estrofa presenta la preocupación de una joven de ser casada con un hombre alto (grande) que, para besarla debe subirla en un banco.

¹⁰² Disponible en: <<https://dle.rae.es/poyo?m=form>>. Consultado el: 20 feb. 2020.

¹⁰³ Disponible en: <<https://dle.rae.es/mondongo?m=form>>. Consultado el: 20 dic. 2019.

Así, en la primera estrofa de la seguidilla presentada descubrimos lo siguiente:

1) la sumisión femenina ante decisión de los progenitores de obligar la hija a casarse con un hombre escogido por ellos; 2) picardía y erotismo al mencionar metafóricamente el miembro viril; 3) el erotismo y picardía contenido en 4 versos, dos heptasílabos y 2 pentasílabos. Ya en la segunda estrofa, la picardía con contenido erótico es que el hombre grande precisará colocar a la mujer en una posición más alta para tener relación sexual, debido al tamaño de su miembro viril.

Otra seguidilla española del siglo XVII es la siguiente, presentada por Pedrosa (1992, p. 42):

No me case mi madre
con ombre chico
que lo lleve y lo traiga
como abanico.

Interesante la analogía que podemos hacer entre la copla anterior (seguidilla española del siglo XVII) con una copla que figura en el libro “La Vida en Coplas” de la coplera salteña Cirila Taritolay (2014, p. 39). La copla es ésta:

Me casé con un enano
por hartarme de reír,
le puse la cama de alto,
y no se pudo subir.

El poeta y estudioso tarijeño Fanor O. Dávalos, en su libro “Mi Copla” (2002, p. 10), sustenta que la copla forma parte de una “figura literaria de arte menor” y que está dividida en “cuarteta, redondilla, romance y seguidilla”. Tanto la cuarteta como la redondilla y el romance son estrofas de 4 versos con métrica octosílaba y rima consonante. Ya la seguidilla, a diferencia de las otras tres, posee 2 versos impares (heptasílabos) y 2 versos pentasílabos con rima asonante. Un ejemplo de seguidilla es la siguiente. Obsérvese el empleo de oxímoron:

En la puerta de un sordo	(7 sílabas)	
cantaba un mudo,	(5 sílabas)	(oxímoron)
y un ciego lo miraba	(7 sílabas)	(ídem)
con disimulo.	(5 sílabas)	

Es posible percibir que las seguidillas es la forma poética popular de la España barroca que más se aproxima de las coplas neobarrocas empleadas en géneros canciones latinoamericanos, incluyendo el canto coplero y sus variantes usadas en la

región del NOA. De las seguidillas se conserva el carácter popular, la picardía, el erotismo, entre otros aspectos, pero, principalmente, el modo de transmisión oral, mantenido de generación a generación. Para Pedrosa (1992, p. 43), las seguidillas españolas del Siglo de Oro presentan un rasgo de tradicionalidad porque, aunque las variaciones sean diversas, la seguidilla original mantiene su esencia, sea ella de erotismo, picardía, religiosidad, etc.

Un aspecto discursivo que está presente en las jarchas cuanto en las seguidillas es la unión entre la norma lingüística y la creación individual (donde el autor recrea una estrofa colocando nuevos vocablos o sustituyéndolos por otros, sin modificar su sentido). Esta característica ya empleada en el siglo XII en España, parece continuar existiendo en Latinoamérica actual, en las coplas. Para Castro (1999, p. 219), “en las jarchas coinciden muchas veces el tópico y la fórmula, de manera que en su análisis lingüístico [...] marcado por una perspectiva integradora, resulta bastante difícil discernir lo que pertenece a la norma y lo que es creación individual”.

Otra característica importante de las jarchas es que el contenido es femenino, aunque la mayoría de ellas fuera escrita por hombres. Según explica Amar (2013, p. 4), “la mayoría de las jarchas son escritas por autores anónimos, pero hay una probabilidad que muchas de ellas han sido escritas por mujeres”. Coincidencia o transculturación secular, pero muchas mujeres mestizas del NOA no solo cantan coplas sino que también las componen o las recrean, repitiendo una tradición oral.

Una marca contemporánea en la región geocultural supracitada que se mantiene desde el siglo XVI y que surgió en la España medieval del siglo XV es una poesía trivial con asuntos de amor y de religión, practicada y mantenida tanto por la nobleza cortesana. Para Alvar (1984) la influencia del Humanismo italiano sobre la nobleza española del siglo XV posibilitó el surgimiento y manutención, por un lado, de “una poesía cortesana trivial, de asunto amoroso y finalidad estética y, por otro, una poesía culta con ideología imperante en la época (el cristianismo) y la realidad político-social (feudalismo) [...] que determinaron y enmarcaron los temas”. (LÓPEZ, 1994, p. 10).

Durante el Barroco español, surgido en el siglo XVII y que perdurará en la península ibérica hasta fines del siglo XVIII, se verá afectada la forma y el contenido literario presentando aspectos como: desvalorización de la naturaleza humana; surgimiento de criterios estéticos cargados de artificiosidad, desmesura, nacionalismo, religiosidad, pesimismo por la vida, desengaño, melancolía y un

inconmensurable goce de los sentidos a través de los placeres mundanos. La artificiosidad poética española estará presente en la lírica de Luis de Góngora y de Francisco de Quevedo.

La siguiente estrofa forma parte del poema de Luis de Góngora (1620) intitulado “La dulce boca que a gustar convida”¹⁰⁴ y en ella podemos percibir algunas características del barroco español empleadas por este poema, dentro de los parámetros de la lengua “culta”, oriunda de la nobleza de Córdoba (España):

La dulce boca que a gustar convida
un humor¹⁰⁵ entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida¹⁰⁶

Para Maravall (2008), la poesía barroca española presentaba asuntos que iban desde lo insignificante (el bostezo o pereza de una mujer) a lo grandioso (la conquista de Jerusalén). Así, surgen dos tendencias en la lírica barroca peninsular: la culterana y la conceptista. La primera, mediante empleo de figuras del lenguaje como la metáfora y neologismos del latín, buscó crear un mundo de completa y perfecta belleza. Ya el conceptismo surge con base en las jarchas, asociando con gran ingenio ideas o palabras (que algunos estudiosos llamarán de “conceptos”).

Según Maravall (2008), tales conceptos poseían “agudeza del pensar y la sutileza del decir”. Los poetas conceptistas barrocos retorcieron el lenguaje usando neologismos, emplearon también abundantemente el hipérbaton, los juegos verbales, las paradojas, chistes, la picardía, etc. La copla no desaparecerá en España, aunque será ofuscada por nuevos estilos surgidos entre los siglos XVIII al XX.

Para Balbuena (2003, p. 4), la copla española del siglo XX es una realidad textual, musical y de representación “que se desarrolla desde los años treinta hasta los cincuenta con singular empuje y que ocupa un lugar significativo en el imaginario español del siglo veinte”. Luego, la copla ibérica es un género literario que superó las fronteras del tiempo y que no ha evolucionado como otros géneros, por lo que puede

¹⁰⁴ Disponible en: <<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/497.pdf>>. Consultado el: 10 dic. 2019.

¹⁰⁵ “Cada uno de los líquidos de un organismo vivo”. Disponible en: <<https://dle.rae.es/humor?m=form>>. Consultado el: 20 dic. 2019.

¹⁰⁶ El garzón de Ida, según la mitología griega, era Ganímedes, hombre de extremada belleza, se convirtió en el copero de los dioses, después que Zeus (o Júpiter) lo hizo inmortal y se lo llevó al monte Olimpo. Disponible en: <<https://www.nombresuniverso.com/wordpress/aquarius-mito-2/>>. Consultado el: 10 dic. 2019.

considerarse como algo tradicional.

Una poesía que, según explica Balbuena (2003, p. 4), “es emitida y recibida en el acto pragmático de la comunicación”. La copla española del siglo XX y, por extensión, del siglo XXI es actualmente cantada en Sevilla, Andalucía. El máximo representante es, conforme Balbuena (2003), el poeta y autor Rafael de León, “el de mayor fama y que ha escrito los textos más importantes del género”. De esta forma, encerrando este tópico sobre el origen de la copla con base en la lírica española, es posible afirmar que esa característica barroca conceptista es la que perdurará hasta los días actuales en Latinoamérica en la forma poética de la copla neobarroca.

3.2 LAS COPLAS EN AMÉRICA LATINA Y NOA (SIGLOS XX Y XXI)

Después de haber definido a la copla, su estructura y su origen, pasaremos a presentar la copla en Latinoamérica y dentro del continente, a la que es practicada oralmente en la región geocultural del NOA. Para la teórica argentina Chicote (2012, p. 255), la sociedad argentina posee una cultura popular – y dentro de ella, una poesía popular - que es el producto de “proyectos poblacionales y migraciones internas y externas [...] esta condición determinó que la cultura popular y la poesía en particular se manifestaran en distintas tradiciones superpuestas”.

Las tradiciones mencionadas por esta teórica son: 1) hispánica: con énfasis en el periodo colonial y que se radicó en el NOA, teniendo como modelo literario los romances y las coplas; 2) criolla: herencia de la tradición española, pero que se caracterizó por tener, conforme explica Chicote (2012, p. 255), “expresiones autóctonas en relación a los movimientos independentistas (romancero criollo, décimas y coplas)”. Para el poeta salteño Dávalos (2002, p. 14), la copla “es un cantar del hombre del campo [...] y [...] se nos vino para estos pagos en el morral de algún romancero, durante la colonia, desde la España del medioevo”.

Sin explayarnos en el surgimiento de las coplas en el NOA y, por extensión, en toda Latinoamérica, es posible entender aquí que la manutención de este género poético, convertido también en géneros canciones de los más variados, se debe a dos eventos: la tradición peninsular y el carácter popular de las mismas. El etnomusicólogo español Enrique Cámara de Landa (2006, p. 250), afirma que las coplas que circulan por todo el espacio geocultural del NOA “inducen a suponer un origen mixto de sus

componentes: sistema de frecuencia y timbre americano prehispánico, sistema literario español, sistema rítmico procedente de ambos continentes”. En otras palabras, creemos y sustentamos la existencia de un proceso de transculturación literaria secular que dio origen y mantiene hasta hoy al canto coplero en todas sus variantes (baguala, vidala, vidalita andina, tonadas).

Por ser éste, un trabajo relacionado con la Literatura Comparada presentamos un somero análisis comparativo de la existencia y empleo de las coplas en el Brasil. En su tesis doctoral sobre el canto del *repente* nordestino, Sautchuk (2010), destaca aspectos que, indirectamente, se relacionan a las coplas peninsulares: improvisación, empleo del lenguaje común (popular), manipulación de tradiciones compartidas, empleo de analogías e ideas, manejo coherente de la forma literaria poética (métrica, rima) como recurso creativo y mensajes originales contenidos en sus versos.

La diferencia entre la copla del *repente* nordestino brasileiro y la copla del NOA está en su estructura poética. La primera está formada comúnmente, por una estrofa de 6 o 7 versos, con rima consonante y versos octosílabos; la segunda, debe tener exclusivamente 4 versos octosílabos con o sin rima consonante. Para Sautchuk (2010), los versos de esta cantoría deben tener tres fundamentos: rima, oración y métrica, con empleo de la norma culta de la lengua portuguesa¹⁰⁷.

La rima es aprendida por transmisión oral, entre los que tienen más experiencia y los iniciantes; ya la oración (“*oração*”) refiérese a la coherencia temática dentro de la estrofa y en todo el contexto de la cantoría. Finalmente, la métrica (ritmo poético) del *repente* tiene sus reglas basadas en los principios de versificación difundidos por la lengua portuguesa. Es importante resaltar que las reglas de la métrica de cantoría del *repente* brasileiro – con empleo de sextillas - dependerán de los principios de versificación de la lengua portuguesa, la cual, conforme explica Sautchuk (2010, p. 170), es un sistema silábico-conceptual de clasificación donde “las unidades rítmicas están divididas con base en la sucesión de sílaba fuertes y débiles [...] contadas solamente hasta la última tónica de cada verso¹⁰⁸”.

¹⁰⁷ “Nesse contexto, a rima é consoante, ou seja, só é permitido rimar palavras que sejam correspondentes quanto ao som [...] Além disso, há um apego à [...] norma culta da língua portuguesa”. (SAUTCHUK, 2010, p. 170).

¹⁰⁸ “as regras de métrica da cantoria são expostas segundo princípios difundidos da versificação em língua portuguesa [...] as unidades rítmicas são divididas com base na sucessão de sílabas fortes e fracas [...] contadas somente até a última tônica de cada verso [...] A modalidade poética mais comum, com a qual se inicia qualquer apresentação é a sextilha” (SAUTCHUK, 2010, p. 170).

A continuación presentamos un ejemplo de la copla (sextilla) del *repente* nordestino y una copla (octosílaba) del NOA:

COPLA DEL “REPENTE NORDESTINO”	COPLA DEL NOA (Copla cantada en Contrapunto en Encuentro coplero de Barcena, Bolivia, 2019 ¹⁰⁹).
<i>O seu repente é grã-fino, Sua cantoria agrada Na beleza, na cultura, No estilo e na toada. E de [...] eu só ganho Se for contando piada¹¹⁰</i>	Coplera: Flor de aliso, flor de aliso, porque te quiero, te aviso. (2 veces) Ayer no vine a tu casa porque tuve un compromiso. (2 veces)

En la estrofa del *repente* acontece un duelo entre dos repentistas (similar al de las payadas argentinas del siglo XIX presentadas por José Hernández en su libro *Martín Fierro*). La expresión coloquial “*grã-fino*” representa a alguien de clase alta y el que está cantando, reconoce que su contrincante domina el lenguaje culto (representado por la palabra cultura). Cierra su sextilla diciendo que solo conseguiría ganarle en esa competición lírica si fuese contando chistes (“*piadas*”). Ya la copla contrapunteada muestra la picardía de la mujer insinuando una traición amorosa (compromiso).

3.3 ANTOLOGÍA COPLERA SEGÚN SU TEMÁTICA

Este subcapítulo tiene, como objeto de estudio y análisis, a las coplas que constituyen el acervo popular y particular de los sujetos del NOA autotitulados como copleros o bagualeros (de ambos géneros y diferentes edades). Incluimos aquí algunas metacoplas que hablan de sí misma y del arte coplero y, por otro lado, aquellas que forman parte de una poética culta representativa de la hegemonía criolla salteña y que se contraponen a la popular, representativa de grupos minoritarios (mestizos) de ascendencia indígena (diaguita, quechua, omaguaca, etc.).

¹⁰⁹ Disponible en: <<https://youtu.be/lbXKcT32Jc>>. Consultado en: 20 ene. 2020.

¹¹⁰ SAUTCHUK, João, (2010, p. 49).

3.1.1 Eulogia Tapia: Pastora y Coplera

Eulogia Tapia es una conocida coplera nacida, criada y habitante de una localidad andina de Salta: La Poma. Ya anciana, ella no solo representa el baluarte de las mujeres copleras mestizas, sino que también es un icono al cual, poetas salteños (representantes de la hegemonía criolla blanca) le han dedicado una composición poético-musical (zamba) titulada “La Pomeña”. Esta canción fue elaborada por los poetas hegemónicos salteños Manuel J. Castilla y *Cuchi* Leguizamón para exaltar a una pobre e ignota pastora coplera como también para expandirse dentro de la literatura salteña, o sea, una forma sutil de usar la *poiesis* como forma lucrativa ya que ese poema fue convertido en género canción, con ritmo de zamba y cuyo objetivo fue, obviamente, obtener lucros por derechos autorales por parte de los poetas supracitados.

El libro de Eulogia Tapia es simple y representativo de aquella parcela socioeconómica baja que también utiliza la industria cultural como forma de propaganda y obtención de lucros. Como sustenta Walter Benjamin (2000), la modernidad posee obstáculos que se oponen al aliento productivo natural de un individuo. De esta forma, esos obstáculos muchas veces consiguen vencer el esfuerzo del sujeto que produce, debilitándolo y llevándolo a un suicidio (pasión) espiritual.

Uno de los obstáculos de la modernidad es, casualmente, imposibilitar la publicación de libros escritos por individuos de clases populares, cobrando un precio inaccesible que desamina a estos escritores y poetas ignotos a continuar con esa actividad no-lucrativa. Aunque el libro de Tapia - titulado “La Hacedora de Coplas” y publicado en el 2011 en la ciudad de Salta - fue comprado en una de las librerías más tradicionales de la ciudad de Salta, el número de ejemplares colocados a la venta era ínfimo, si comparado a otros ejemplares taquilleros como “El Señor de los Anillos” o la zaga del brujo adolescente “Harry Potter”.

Las metacoplas del cuadro a seguir, poseen marcas de un metalenguaje donde se menciona a la copla como protagonista principal del canto coplero (tonada) y como copartícipe de dos temas importantes para los sujetos copleros: la caja (para acompañarse rítmicamente) y el Carnaval, uno de los eventos que los originarios y descendientes mestizos han transculturado e hibridizado desde hace siglos, mediante el aporte de una cultura europea (la española).

CUADRO 2: Metacoplas Alusivas a la Copla, la Caja y el Carnaval

METACOPLAS DE LA COPLA	LAS COPLAS EN CARNAVAL
<p>Buenas coplas me han pedido, buenas coplas <i>le hi</i> cantar. Tengo las alforjas llenas y un costal <i>pa'</i> desatar. (p. 13)</p>	<p>Ya ha venido el Carnaval con la caja y el cantor trayendo sus buenas coplas, aloja, vino y licor. (p. 21)</p>
<p>Canten, canten, compañeros de coplas no anden llorando que en mi casa tengo un árbol de coplas se está <i>ladiando</i>. (p. 15)</p>	<p>Mi madre se llama pascua y mi padre carnaval. Yo me llamo todos santos y mi apellido festival. (p. 25)</p>
<p>Ayer salí de mi casa, diciendo “vuelvo mañana”. Mis coplas se han estrechado volveré en una semana. (p. 17)</p>	<p>Cuando llega el Carnaval no almuerzo ni ceno nada. Me mantengo con las coplas me duermo con las tonadas. (p. 46)</p>
<p>Echen coplas de una orilla como flor de cortadera. Las mías están <i>zapatiando</i> levantando <i>polvadera</i>. (p. 17)</p>	<p>LA CAJA Y LA COPLA</p>
<p>Señores, no sé cantar como cantan los porteños. Les cantaré mis coplitas como canta un buen pomeño. (p. 20)</p>	<p>Las coplas cantan y lloran al compás de la <i>chirlera</i>. Yo canto con mi cajita como una buena coplera. (p. 23)</p>
<p>Las coplas que yo canto cantares del alma son porque forman un rosario dentro de mi corazón. (p. 22)</p>	<p>El gallo en el gallinero bate las alas y canta como bato yo mi caja y entono mi garganta. (p. 23)</p>
<p>Hagan redonda la rueda y echen coplas a la vuelta y no se anden enredando como madeja sin cuenta. (p. 32)</p>	<p>Con mi cajita en la mano desde el cerro <i>m' ei</i> venido con las coplas en las ancas, mi caballo está rendido. (p. 25)</p>
<p>De tanto cantar florezco como el higo para adentro se me vuelve mil las coplas y vinagre el pensamiento. (p. 35)</p>	<p>Cajita fuerte y cantora como pájaro zorzal acompañáte conmigo hasta la costa del mar. (p. 28)</p>
	<p>Vivo tan lejos cerquita al <i>nevao</i>. Traigo mi caja de cuero i' <i>pescao</i>. (p. 43)</p>

Fuente: TAPIA, Eulogia. “La Hacedora de Coplas”, 2011.

En la poética de Tapia (2011) surgen elementos característicos de un metalenguaje: dos verbos está en tiempo presente del modo Indicativo (*tengo*, del verbo tener y el neologismo *hi*, que representa el verbo Haber, 2ª persona del singular,

he); otro verbo está en tiempo pretérito perfecto simple del modo Indicativo (*han pedido*). En los dos primeros versos hay repetición (énfasis) del vocablo coplas para sustentar el discurso poético que, en resumen, convierte a las coplas en un objeto sólido que ocupa el espacio interno de las imaginarias alforjas (metáfora). El primer verso contiene una hipébaton; esto es, una inversión poética del orden discursivo correcto de la oración, pues en sentido dialógico cotidiano (no poético) este verso sería expresado así: “me han pedido buenas coplas”.

Un detalle es que en esta metacopla, Eulogia emplea el adjetivo femenino plural “buenas”, en los dos primeros versos, y con esto, podríamos suponer que así como las hay buenas, también las hay malas, refiriéndonos a la estructura, la métrica o el discurso empleado en su elaboración poética. Lo que no podemos explicar es la dimensión imaginaria del espectro bueno-malo que se le otorga a unos versos y estrofas. Tal vez lo bueno se refiera a la estructura poética (rima consonante, métrica octosílaba) o al discurso y su contenido.

Si hay alforjas entonces podemos suponer que la coplera está montando (imaginariamente) un caballo o mula. El vocablo alforja¹¹¹ tiene el mismo significado metalingüístico tanto en lengua castellana cuanto en lengua portuguesa: derivado de la lengua árabe hispánica (*alhurg*) es una especie de bolsa abierta por el centro, con forma cuadrada, donde se guardan cosas o provisiones que se llevan a todas partes (a lomo de algún equino). Así, al escuchar o leer la copla mencionada, participamos, como espectadores de una relación dialógica del recuerdo imaginario de que todo coplero anda a caballo, aspecto que tiene marca hegemónica sobre el ideal del gaucho que pertenece a una clase popular rural y de condiciones socioeconómicas bajas.

Otra metacopla de Eulogia relaciona a la copla con una carga transportada a caballo. La metáfora del caballo rendido (cansado) de tanto peso de las coplas (como si éstas tuviesen peso), representa tanto la carga poética cuanto la distancia enorme que la coplera tuvo que recorrer (desde el cerro) hasta llegar a un grupo donde participará del intercambio coplero:

Con mi cajita en la mano,
desde el cerro *m' ei* venido
con las coplas en las ancas
mi caballo está rendido.

¹¹¹ Consultado en los diccionarios Priberam de la lengua portuguesa (<https://dicionario.priberam.org/alforje>) y RAE de lengua española (<https://dle.rae.es/?id=1m0eflz>). Nota del autor.

También en esta copla surge un elemento primordial para todo sujeto coplero: el instrumento musical (caja) que siempre es transportado en la mano, pronto para funcionar cuando sobrevenga el deseo de cantar. Observemos el empleo coloquial de la gramática del castellano arcaico: “*m’ei* venido”; lo correcto (gramaticalmente hablando) sería: *he* venido (pretérito perfecto – modo Indicativo – tiempo compuesto). Entre el 1º y 2º verso hay empleo de hipébaton, pues lo correcto según norma-padrón española sería: “Desde el cerro vine con mi cajita en la mano”. Además, no es necesario el empleo del complemento pronominal de 1ª persona del singular (me) pues el verbo conjugado ya indica la persona (yo).

Interesante es saber que difícilmente un sujeto coplero (de cualquier género y edad) circule a caballo, pues la modernidad lo dejó de lado para utilizar vehículos a combustible. Sin embargo, podemos suponer que en los altos cerros (precordillera) o en los valles áridos de Cafayate o Cachi, las personas anden a caballo en su cotidiano. En la narrativa de vida del bagualero Vázquez, hay un recuerdo de él cuando niño yendo a una escuela rural a lomo de caballo. Luego, este medio de transporte fue el más usado por los gauchos mestizos del NOA desde el siglo XIX hasta casi final del siglo XX.

Las coplas de Eulogia también representan los cuatro aspectos del neobarroco, pues hay empleo del lenguaje para llegar al significado de los objetos: un árbol cuyo fruto son las coplas; una rueda redonda; el higo y su forma de madurar de adentro para afuera, etc. También hay subversión de la normativa gramatical cuando destruye la conjugación verbal correcta del presente del modo Indicativo, por ejemplo, en el verso: “buenas coplas *le hi* cantar”, ya que la conjugación correcta (según la gramática de la lengua padrón española) sería: “buenas coplas les *he* de cantar”. Otro verso con un error gramatical parecido (deformación proposital del pretérito perfecto, modo Indicativo) es “desde el cerro *m’ei* venido”. Lo correcto, para la lengua padrón sería: “desde el cerro *he venido*”.

Eulogia emplea vocablos arcaicos del castellano antiguo como: *costal*¹¹² para indicar un saco grande de tela ordinaria usado para transportar semillas, granos u otra cosa que, en esa metacopla sirve metafóricamente hablando, como recipiente que guarda y conserva innúmeras coplas. Hay empleo de metáforas y códigos prestados de otras ciencias. Por ejemplo: en el verso “como flor de cortadera”, el vocablo

¹¹² Saco grande de tela ordinaria, en que comúnmente se transportan granos, semillas u otras cosas. Disponible en: <<https://dle.rae.es/?id=B6lY2Hw>>. Consultado en: 03 oct. 2019.

“cortadera” es usado en Biología para describir una planta que crece en lugares pantanosos y tiene hojas largas cuyos bordes son afilados como una navaja¹¹³.

Aunque el vocablo en cuestión también es usado coloquialmente en algunos países latinoamericanos como Argentina, Chile, Cuba, México, Panamá, Paraguay, Uruguay y Perú, para indicar esa planta, convirtiéndolo en un regionalismo, dentro del espectro de un espacio geocultural como, por ejemplo, el andino en países cuya característica geográfica en común es la Cordillera de los Andes. Otra copla de Eulogia, además de servir como metalenguaje, muestra marca de ideología religiosa (catolicismo). Así, cada copla sería una cuenta de un extenso rosario y este vocablo representa el tropo de una sinécdoque:

Las coplas que yo canto,
cantares del alma son,
porque forman un rosario,
dentro de mi corazón.

La copla anterior registrada por Eulogia Tapia en su libro tiene un parecido contextual con una copla presentada en el libro de Borsetti (2008, p. 98), lo que implica en que el proceso de transculturación narrativa continua a darse en todo ámbito literario latinoamericano. La copla que Borsetti registró, similar con la de Eulogia Tapia es ésta:

Las coplitas que yo canto
cantares del alma son,
porque forman un rosario
prendido del corazón.

Del análisis discursivo de estas dos coplas anteriores, extraemos la palabra rosario que nos remite a aquel objeto usado por los practicantes del catolicismo para rezar las Novenas, los Tercios, etc. Siendo así, esta palabra se asocia al vocablo alma, para representar a la copla como imagen de algo espiritual y no como parte de una poética o estilo literario. En estas coplas similares también hay empleo de una metáfora (2º verso) usada en la forma de un tropo (anástrofe) pues la copla es el

¹¹³ Planta ciperácea de hojas, largas, angostas y aplanadas, cuyos bordes cortan como una navaja. Tiene flores rojizas y baya amarilla. Se cría en lugares pantanosos y se usa el tallo para tejer cuerdas y sombreros. Disponible en:< <https://dle.rae.es/?id=B1DWPil>>. Consultado el: 04 oct. 2019.

cantar del alma, empleada en la forma invertida: “cantares del alma son”. Otra metacopla que emplea metafóricamente el símbolo de un árbol dando, como frutos a las coplas, es la siguiente:

Canten, canten, compañeros,
de coplas no anden llorando,
que en mi casa tengo un árbol,
de coplas se está *ladiando*.

Los vocablos *ladiando* (del verbo Ladear) así como *zapatando* (del verbo Zapatear) y *polvadera* (neologismo derivado de “polvareda”, o nube de polvo) pueden ser considerados como regionalismos y al mismo tiempo, como neologismos, consolidando la estructura poética de estas coplas dentro del espectro del neobarroco. Por otro lado, el valor simbólico de las coplas como frutos de un árbol muestran la importancia (real o poética) dada a las coplas por una representante de un grupo minoritario al que ella los nombra con el sustantivo compañeros.

Otra metacopla deja visible la importancia que el grupo minoritario subalterno de los copleros le dan a su poética (convertida en poesis de ese grupo) es la siguiente:

Señores, no sé cantar
como cantan los porteños.
Les cantaré mis coplitas
como canta un buen pomeño.

De la metacopla anterior podemos extraer el siguiente mensaje ideológico sobre género (la cantora se refiere a sí misma en género masculino) y también sobre identidad regional y diferencia entre pueblerino y porteños: el gentilicio “porteño” que originalmente fuera creado para designar a los habitantes nacidos en las proximidades del puerto de Buenos Aires (Barrio de La Boca y adyacencias como Retiro y Constitución) en el centro de esta metrópolis, actualmente es empleado como vocablo peyorativo de los que viven en la gran ciudad (nacidos o inmigrantes de otras provincias o países vecinos) distinguiendo en ellos la tonada porteña, la memoria colectiva del ciudadano de grandes metrópolis y la prepotencia de muchos de ellos al discriminar o despreciar los provincianos que constituyen la gran masa popular, sin incluir en ella algunos grupos sociales marginalizados como, por ejemplo, los indígenas, sus descendientes, los copleros, los gauchos, etc.

La humildad de Eulogia en esta copla está presente en el diminutivo usado: coplitas. En la copla siguiente, hay empleo de otro tropo del lenguaje: la catacrexis en

el primer verso, pues es sabido que toda rueda es redonda. En los versos 3º y 4º hay una metáfora al comparar a los sujetos presentes en esa rueda de copleros como una madeja (ovillo) que precisa tener un inicio y un curso que impide a los participantes de enredarse, esto es, entrometerse en el discurso del otro:

Hagan redonda la rueda
y echen coplas a la vuelta
y no se anden enredando
como madeja sin cuenta.

Casi todas las metacoplas extraídas del libro de Eulogia Tapia (2011) enfatizan el valor de las coplas y su representatividad del grupo minoritario que aquí llamaré de copleros. El valor representa la poiesis de ese grupo y el esfuerzo por mantener viva una tradición que aún no se ha valorizado como folclore popular no hegemónico. La copla anterior parece haber sido transculturada de una estrofa de un vals peruano cantado por Perota Chingo¹¹⁴, que dice así:

Hagan redonda la rueda
Y echen coplas a la vuelta
Y no se anden enredando
Como madejas en cuenca

Percíbese que la única variante entre ambas coplas se encuentra en el último verso, habiendo Eulogia cambiado la expresión “... en cuenca” por “...sin cuenta”. Ciertamente, la copla de Tapia ha perdido el sentido porque el vocablo “cuenca” representa una “escudilla de madera¹¹⁵” y, por lo tanto, la copla del vals intitulado “Vals de la Quebrada” tiene pleno sentido de oración, pues las madejas que son dejadas en una cuenca (tipo de recipiente de barro usado para colocar comida) tienden a enredarse.

3.1.2 Fanor Ortega Dávalos: Coplero Erudito Tarijeño

Fanor se autoproclama coplero tarijeño, aunque vive hace más de 40 años en la ciudad de Salta. Ha publicado varios libros que son antologías de coplas de su

¹¹⁴ Disponible en: <<https://www.vagalume.com.br/perota-chingo/la-copla-vals-de-la-quebrada.html>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

¹¹⁵ Disponible en: <<https://dle.rae.es/cuenca>>. Consultado el: 20 ene. 2020.

autoria. Entre ellos están “Mi Copla” (2002) y “La Copla Lejos del Pago” (2010). Fanor, en el Preámbulo del primer libro mencionado, describe a la poética coplera como un proceso surgido de una aculturación, dejando implícito que tal proceso se produjo con el choque entre dos culturas disimiles: la europea peninsular y los originarios que habitaban la región geocultural andina. En ese Preámbulo se manifiesta “la expresión telúrica y sentimental de un “chapaco¹¹⁶” de sepa, que tuvo que alejarse de su pueblo natal y así, a la distancia, enciende la brasa de su añoranza por el pago” (DÁVALOS, 2002, p. 5).

Fairclough (2016) afirma que un discurso puede ser contrastado con otro a partir del empleo del lenguaje y de formas simbólicas (imágenes, metáforas, etc.), reflejando la personalidad del emisor así como entidades y relaciones sociales. Al analizar el discurso de Fanor percibimos en él una representatividad para con una entidad social: la academia o sea, el pensamiento hegemónico salteño, al mismo tiempo que, en su discurso, también aparecen marcas históricas de su pasado tarijeño y sobre su concepción de las coplas como elemento simbólico anímico, pues según Fanor, “vivir la copla, es propio de quien la canta [...] La idiosincrasia del tarijeño está imbuida de un temperamento alegre, dicharachero y por lo general es ameno” (DÁVALOS, 2002, p. 6).

Dávalos mantiene en su discurso – tanto en la entrevista a él realizada cuanto en su narrativa de vida presente en el preámbulo del libro “Mi Copla” – que es un coplero y de que pertenece a un grupo social minoritario: el de los copleros del NOA, incluyendo dentro de este espacio geocultural a la ciudad boliviana de Tarija que en el siglo XIX pertenecía a la provincia de Salta; sin embargo, el dominio lexical y el conocimiento del recorrido histórico de la copla que Dávalos (2002) posee, corrobora que la copla es originaria de España – en su estructura poética de rima y métrica barroca – aunque transculturada en Latinoamérica por las culturas originarias, principalmente dentro de un espacio geocultural andino y subandino extenso que abarca desde Perú hasta el sudoeste argentino.

El libro “Mi Copla”, como su título ya lo dice, es una dedicación poética de Dávalos hacia la copla. Por cierto, no he colocado coplas del segundo libro de este autor – “Mi Copla Lejos del Pago”– porque el contenido del mismo no condice con la propuesta de este Capítulo, ya que son coplas que narran los problemas sociales de

¹¹⁶ Recuerdo al lector que el gentilicio “chapaco” se refiere a un campesino de Tarija (Bolivia). Nota del autor.

Tarija y la Revolución boliviana de 1965 incentivada por el Che Guevara. Estas coplas extraídas de este libro (p. 91), hacen referencia directa al líder guerrillero:

En esa nueva instancia
la contrarrevolución
le obligó al Che Guevara
a tomar la decisión.

De venirse pa' Bolivia
de la noche a la mañana,
soñando otro Viet Nam
en la selva boliviana.

Eran los años sesenta,
cuando una generación,
tuvo que darse en entero
para la revolución.

Pero más nunca comprendo,
y nunca comprenderé
cómo algunos izquierdistas
lo sabotearon al Che.

Las siguientes metacoplas hacen referencia a sí mismas:

METACOPLAS DE LA COPLA

Mi Copla ha sido expresada
en la moneda del tiempo,
la palabra más usada
por su pueblo y su silencio. (p. 1)

La copla solo es un canto
de un hombre y su ilusión,
que sale de tanto en tanto,
de adentro del corazón. (p. 6)

Mi copla no necesita
compañía de un glosario.
Su simple vocabulario
la obliga a cantar solita. (p. 8)

Mi copla tiene suerte
no se irá a mi sepultura,
si puede contra mi muerte
tal vez llegue a la cultura. (p. 8)

Si mi pecho es un santuario,
mi copla es el pedestal
de la morena que tiene
en mi corazón su altar. (p. 20)

Aunque se vaya a los vientos
la copla tiene el encanto
de mitigar sufrimientos
y es por eso que la canto. (p. 26)

La copla tiene un sabor
a vino tinto y añejo,
por eso es el gran amor
del hombre que llega a viejo. (p. 27)

La copla para ser copla
tal como viene se va,
reñida con la soberbia
del brazo de la humildad. (p. 43)

El coplero no es poeta,
el coplero no es cantor.
Dios no lo quiso profeta,
mucho menos pensador. (p. 53)

La primera copla (p. 1) define el motivo de la publicación del libro como también deja al descubierto algo que ya he explicado anteriormente: la subalternidad del pueblo silenciado por la clase hegemónica en diferentes periodos espaciotemporales: “*Mi Copla* ha sido expresada / en la moneda del tiempo / la palabra más usada / por su pueblo y su silencio”. Para Dávalos (2002), la copla es la palabra (discurso) del pueblo; su voz silenciada que precisa ser suelta para desoprimir angustias y pesares. Pero Fanor es un poeta culto y su estilo así lo deja visible en el uso del léxico, sintaxis y normas gramaticales de la lengua castellana:

En *Mi Copla* están latentes
las normas más aceptadas,
y en los versos consistentes
las rimas no son tan malas.

De la copla anterior es posible extraer el siguiente discurso: el libro de Dávalos está compuesto de coplas (estrofas de 4 versos) que respetan la norma de la lengua-padrón castellana así como el padrón de la poética culta. Eso nos aproxima de Luis de Góngora que, en su tiempo, también usó dos tipos de poéticas: la culta, para ser empleada dentro del ambiente de la nobleza cordobesa española y la popular, para aproximar la lírica barroca del pueblo, sus costumbres y tradiciones, bien como del empleo del coloquialismo. Un ejemplo está en la siguiente estrofa perteneciente al poema “Letrilla” de Luis de Góngora (1620):

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,
y las mañanas de invierno
naranjada y aguardiente,
y ríase la gente.

En esta estrofa, Góngora presenta la tradición popular de la España barroca, separando la nobleza (preocupada con asuntos de gobierno) y al pueblo simplón con su costumbre campesina de alimentarse con pan, mantequilla, jugo de naranjas y también aguardiente (alcohol) para combatir el frío invernal español. Pasemos al análisis discursivo de las metacoplas sobre las coplas.

La metacopla siguiente creada por Fanor muestra, en su discurso, la convicción del autor de que la copla no es igual a un poema, debido a su simplicidad y la asocia al canto que un sujeto produce a partir de su estado emocional, mediante empleo de una prosopopeya (“de adentro del corazón”). En el 3º verso hay una aliteración que emula el latido del corazón usando repetidamente la sílaba “tan”: “que sale de **tanto** en **tanto**”.

La copla solo es un canto
de un hombre y su ilusión,
que sale de tanto en tanto,
de adentro del corazón.

Conforme Fairclough (2016), entre el lenguaje – sea éste coloquial o normativo – y una ideología siempre habrá una estrecha relación. Es posible sustentar entonces que, tanto en la copla a seguir como en muchas otras que han sido presentadas en páginas anteriores, Dávalos hace uso de un lenguaje normativo que encierra una ideología a favor de la copla, no como una *poiesis* de grupos minoritarios y si como parte integrante de su idiosincrasia de poeta. Observemos que, en esta metacopla, la rima es disonante, pues ningún verso combina con otro en su última sílaba.

Si mi pecho es un santuario,
mi copla es el pedestal
de la morena que tiene
en mi corazón su altar.

Aquí, el poeta compara metafóricamente a la copla con el pedestal que sustenta un altar, donde una mujer (morena) es dueña del corazón del poeta; un corazón que es un santuario (metáfora). En esa copla, la rima es asonante, no habiendo versos que rimen entre sí. Tanto para Fairclough (2016) como para Foucault (1999), todo discurso cumple con una función fundamental, pues colabora en la formación y manutención de los sujetos sociales. Este postulado es perceptible en la siguiente metacopla:

Mi copla no necesita
compañía de un glosario.
su simple vocabulario
la obliga a cantar solita.

Fanor se ha constituido en esta copla en un representante del pueblo, o sea, de lo popular y por este motivo, rechaza o resiste a la fuerza de la elite hegemónica que impone sus reglas de uso de una lengua normativa que exige, dentro del ambiente educacional, el empleo de un diccionario para entender los regionalismos (glosario) que el poeta emplea en la construcción de coplas. De esta forma, el vocablo glosario a pesar de no tener connotación real dentro del discurso poético, sirve para dos cosas: entender que Dávalos se constituye en un sujeto social representativo de una clase popular (chapaco) y el ese vocablo fue usado como forma de construir una rima consonante que combine con la palabra vocabulario. El empleo de una prosopopeya convierte a la copla en un ser animado que canta sin una compañía (sola).

A continuación presento algunas de las más interesantes creadas por Fanor O. Dávalos:

CUADRO 3: Metacoplas de la Copla y el Coplero

METACOPLAS SOBRE LA COPLA Y EL COPLERO	
<p>La copla para ser copla requiere una condición: debe salir libremente de adentro del corazón (p. 43)</p>	<p>Entre una copla y el hombre nunca se apaga el querer. El hombre por ser un hombre, la copla, por ser mujer. (p. 46)</p>
<p>La copla para ser copla no nace del pensamiento, y no es una frase helada concebida de a intento. (p. 43)</p>	<p>La copla le sirve al hombre desde que empieza a querer, a reflejar lo que siente en lo adentro de su ser. (p. 47)</p>

La copla canta a la vida libre del hombre del campo canta a la vida sufrida a la alegría y al llanto. (p. 44)	Cuando la busco a mi copla, me voy para mis adentros, cerquita del corazón, la copla sale a mi encuentro. (p. 50)
La copla como una flor, en las cosas del querer, es un cantar al amor, pero más, a la mujer. (p. 45)	El coplero no es poeta, el coplero no es cantor, Dios no lo quiso profeta, mucho menos pensador. (p. 53)

Fuente: *Mi Copla* – Fanor O. Dávalos (2002).

Estas otras metacoplas de Dávalos hacen referencia a las coplas en el Carnaval:

Tengo mi chacrita
tengo mi sandial,
tengo mi negra bonita
pa' tunar el carnaval (p. 21)

Un Carnaval bullicioso
despertó en mi corazón,
con su disfraz de diablita
mi primera tentación. (p. 32)

Con tonada de nostalgia
de mi único Carnaval,
mi cajita compañera
“*tiene boca y sabe hablar*” (p. 69)

El vocablo *chacrita* es diminutivo de *chacra*, pequeña plantación que los campesinos poseen donde cultivan hortalizas, maíz, etc. En el caso de Dávalos, la *chacrita* produce sandías. En la segunda copla, la mujer, disfrazada de *diablita* (diminutivo del sustantivo *diabla*) tentó al coplero en época del Carnaval.

3.1.3 La Coplera Cirila Simona Taritolay y su Libro

Esta coplera nació en 1953 en el Paraje Cachiñal, perteneciente al departamento de Rosario de Lerma, provincia de Salta. En la contracapa de su libro titulado “*La Vida en Coplas*” (2014) informaciones biográficas registran que su nivel de estudios es primario y que aprendió a cantar coplas desde niña “contagiada por sus parientes a ser partícipe de los carnavales, las ceremonias a la Pachamama, flechadas, señaladas y demás festividades que se realizaban en la región” (TARITOLAY, 2014).

Cirila fue motivada por los mayores a difundir la copla, la baguala y la tonada y, para hacerlo, debió participar gratuitamente en varios festivales, actos públicos y encuentros culturales promovidos por la clase hegemónica criolla salteña. Obviamente, esa motivación se debió principalmente a un aspecto económico mucho más que cultural, pues todo sujeto coplero busca el reconocimiento del público como forma de alcanzar la industria cultural y, siendo reconocidos como copleros profesionales, usar su arte como medio de sobrevivencia dentro de una sociedad capitalista.

Algunos concursos promovidos por esta industria cultural en el NOA fue el “1º Concurso del Canto con Caja”, realizado en el 2012 en la pequeña población de alta montaña cuyo nombre es San Antonio de los Cobres. Mayoritariamente, los copleros y las copleras buscan presentarse en eventos populares como es el Carnaval y la fiesta de la Pachamama, porque es allí donde esta parcela social subalterna realiza sus encuentros y competencias copleras. Interesante es ver que en la Contracapa posterior fue descrita la copla no por la coplera y si por una Licenciada en Letras de la Secretaría de Cultura de Salta, o sea, alguien perteneciente a la clase hegemónica salteña contemporánea. El discurso, dentro del análisis crítico-social propuesto por Fairclough (2016), representa a:

“[...] las hegemonías en organizaciones e instituciones particulares y a nivel social son producidas, reproducidas, contestadas y transformadas en el discurso. Además, [...] las prácticas discursivas en modos particulares [...] del discurso [...] ganan amplia aceptación como una forma de hegemonía específicamente cultural¹¹⁷” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 29).

Otrosí, el discurso colocado en la oreja posterior (Contracapa) del libro de Taritolay, colocado como broche de oro y cuya autoría es adjudicada a Carante (2014) está el comentario de que la copla es de origen español: “es una forma de versos octosilábicos utilizada en la poesía popular. Nacida en España, fue muy difundida por Latinoamérica donde se arraigó en el cancionero tradicional”.

Sustentamos, a lo largo de este trabajo, que el origen de la copla no es apenas peninsular y si un producto de la transculturación secular que surge mucho antes que el Barroco español pero que cobrará más fuerza en Latinoamérica a partir del siglo XIX cuando las luchas étnicas - entre originarios y europeos o entre criollos y

¹¹⁷ Traducción del Portugués al Español realizada por el autor de este trabajo.

españoles – sumadas a las guerras civiles en territorio argentino finalicen, dando paso a la construcción imaginaria de una nación que, obviamente precisará de elementos tradicionales como la literatura popular, el folclore, el léxico coloquial, el gaucho, la lucha de clases, las creencias, mitos y costumbres heredadas de los originarios, etc.

El siguiente Cuatro presenta algunas metacoplas con el mismo contenido de otros copleros como Vázquez y Dávalos: la copla hablando de sí misma, la importancia de la Caja en la copla y la copla relacionada al Carnaval.

CUADRO 4: Metacoplas extraídas del libro de Cirila S. Taritolay

METACOPLAS DE LA COPLA	LAS COPLAS EN CARNAVAL
<p>Qué lindo es cantar una copla cuando uno vive en el campo contemplando la hermosura de una linda flor de <i>airampo</i>¹¹⁸. (p. 9)</p>	<p>El cielo tocó la tierra la caja empezó a sonar, bajó del cerro una copla, que ha llegado el carnaval. (p. 11)</p>
<p>Si quieren saber, señores, cómo cantan en mi tierra, concentrando bien las coplas, las tonadas como quiera. (p. 12)</p>	<p><i>Esta quien mé</i> como a un cuero, traten mé como a un bagual, encierren mé todo el año, larguen mé pa' l carnaval. (p. 12)</p>
<p>Esta copla que yo canto de la provincia de Salta, si estoy aquí les ofendo, si me voy les hago falta. (p. 13)</p>	<p>Carnaval lindo y florido, ¿Por qué sos tan embustero? A veces caés en marzo, y otros años en febrero. (p. 14)</p>
<p>Todos los palos del monte, se hicieron para el carbón. Las coplas que yo les canto, quedarán en su corazón. (p. 15)</p>	<p style="text-align: center;">LAS COPLAS Y LA CAJA</p>
<p>Quisiera cantar y no puedo, hago memoria y me olvido. ¿Qué se habrán hecho mis coplas, que de mi pecho se han perdido? (p. 17)</p>	<p>Soy cantora de los pobres, apenas caja y <i>chirlera</i>, El pobre canta p' adentro, y los demás para afuera. (p. 11)</p>
<p>Voy a cantar esta copla bien pausado y despacio: porque con mucho rigor, no se escucha en un palacio. (p. 17)</p>	<p>Toquen y cantemos juntos, que las coplitas aguardan. Hagan retumbar las cajas hasta que las velas no ardan. (p. 14)</p>
	<p>Pobrecita mi cajita, igualita a su dueña, cuando le dan con el palo, llora dentro y canta fuera. (p. 19)</p>

¹¹⁸ “El airampo, se utiliza en los países andinos para calmar la fiebre y preparar helados [...] Es una semilla de la familia de los cactus, que crecen en [...] los cerros [...] La flor es amarilla o roja y su fruto verde, parecido a la tuna, pero más pequeña y más frágil”. Disponible en: <<https://www.lapatriaenlinea.com/?t=el-airampo-una-semilla-de-cactus-excelente-para-calmar-la-fiebre¬a=23792>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

Para cantar una copla, no necesito permiso. Tapame con tu ponchito, hasta que pase el granizo. (p. 18)	PIROPOS EN FORMA DE COPLA Tus ojos son dos tinteros tu lengua pluma delgada, tus dientes son letras finas, tu pecho carta cerrada (p. 10)
Clavelito remojado con las aguas del sereno. No sirvo pa' trabajar pero pa' cantar soy bueno. (p. 19)	Quisiera ser la bombilla de los mates que sebás. Quisiera darte los besos que a la bombilla le das. (p. 19)
COPLAS SOBRE PENAS	PICARESCAS
El camino de la vida tiene dos sendas iguales, por una lleva mis penas, por otra lleva mis males. (p. 12)	Vos te has casado diciendo: dormiremos en buena cama. Ahora me salís diciendo que el colchón no tiene lana. (p. 39)
A mí me mandan que cante, no estando para cantar. Mi corazón lastimado, más está para llorar. (p. 13)	Si tu mujer es celosa dale de comer mazamorra. Y si te sigue celando, seguila mazamorreando. (p. 39)
Caramba que son las penas, que no me quieren dejar. Ayer me separé de una, hoy me ha vuelto" alcanzar (p. 14)	Las chinitas de estos tiempos son como el jardín florido. No tienen ni quince años y ya quieren tener marido. (p. 43)

Fuente: TARITOLAY, Cirila. *La Vida en Coplas*, 2014.

Un somero análisis del discurso realizado en las coplas publicadas por Taritolay (2014) destacamos los siguientes tópicos: 1) la copla representa a los campesinos (gente del campo); 2) la coplera valoriza el espacio geocultural donde nació, creció y vive; 3) en muchas coplas presentadas en el libro de esta coplera aparece la marca de subalternidad, mestizaje (color de piel) y condición económica pobre registrada en la forma de lamentos o reconocimiento de tales condiciones: ("poca pena"; "mala gana"; "si estoy aquí les ofendo"; etc.). Una copla que menciona la condición de mala suerte es la siguiente:

Así han de ser como yo,
no le hagan caso a la suerte.
Ésta se va cuando quiere
vuelve cuando se divierte. (p. 9).

Otra copla presenta el lamento del sujeto coplero ratificando la mala suerte y el rechazo de otras personas ante la condición humilde y tal vez, hasta la fisonomía de quien canta. ¿Victimización o forma de provocar pena en el oyente?

Si habla de un desgraciado,
puede empezar por mí.
Los ciegos me ven con rabia,
los mudos hablan de mí. (p. 9).

En la copla anterior, los dos últimos versos presentan una figura literaria interesante: el oxímoron (repetido dos veces), mientras que en los dos primeros versos, está presente la paradoja. Ese estilo de colocar el o la personaje en una condición de pobreza y lástima la encontramos en la literatura gauchesca argentina. Por ejemplo, en el libro de José Hernández titulado “Martín Fierro” (1872, estrofa 111), el autor-narrador incorpora la figura de un gaucho que sufrió en manos de la clase hegemónica criolla del siglo XIX cuenta como era la vida miserable que llevaban ellos:

Afigúrese cualquiera
La suerte de este su amigo,
A pie y mostrando el *umbligo*,
Estropiao, pobre y desnudo;
Ni por castigo se pudo
Hacerse más mal conmigo.

La sextilla anterior presenta elementos lingüísticos como vocabulario y construcción sintáctica que remiten a l empleo de un lenguaje castellano coloquial supuestamente representativo de la clase baja del siglo XIX. Hernández empleó esos recursos como forma de elaborar una literatura gauchesca. Son ellos: “*afigúrese*”, vocablo que puede ser un neologismo de esa época creado por el autor; su significado es: imagínense, del verbo Imaginar en modo Imperativo. Ya el vocablo “*umbligo*” es una modificación ex proposital de ombligo; finalmente, la palabra “*estropiao*” es una modificación de estropeado (arruinado). El contenido de la sextilla anterior se aproxima al de la copla de Taritolay (2014) al sustentar que quien la canta no solo representa a la clase menos favorecida sino que, a pesar de su mala suerte de ser pobre, nadie la quiere, ni los ciegos ni los mudos que no entrarían dentro del grupo al cual la coplera pertenece.

Ese pensamiento de la clase popular baja sustentando el orgullo de ser pobre y de no ser aceptado o querido por otras personas surge de discursos creados y

mantenidos por la hegemonía literaria romántica del siglo XIX, principalmente la que creó y promovió durante largo tiempo, el género gauchesco. En su obra “Don Segundo Sombra”, el literato argentino Ricardo Güiraldes¹¹⁹ (1886-1927) presenta la imagen de un gaucho cuya principal característica es ser de condición socioeconómica pobre y negro (mestizo de indígena):

“Su indumentaria era de gaucho pobre. Un simple chanchero rodeaba su cintura. [...] El chiripá era largo, talar, y un simple pañuelo negro se anudaba en torno a su cuello, con las puntas divididas sobre el hombro. Las alpargatas tenían sobre el empeine un tajo para contener el pie carnudo” (GÜIRALDES, Ricardo. Don Segundo Sombra, 2003, p. 11).

La siguiente copla encontrada en el libro de Taritolay (2014) cuyo discurso nos remite al color de la piel y su condición de mestiza pobre es la siguiente:

Cuando se muera esta negra,
ya no ha'i haber gente *fiera*,
porque las negras salimos
como brevas de la higuera. (p. 12)

Esta copla presenta un adjetivo convertido en sustantivo y que hace referencia al color de piel y también a la condición subalterna de los mestizos. Además, el segundo verso sustenta que coplera es fea, o sea, alguien “desprovisto de belleza¹²⁰”.

3.1.4 Coplas Recogidas de Diversas Fuentes

Las siguientes coplas han sido extraídas de la Internet (dominio público) como también de mi anterior tesis de maestría y otras fuentes bibliográficas. Ellas están catalogadas según el tema de sus discursos (de amor, de religión, pícaras, picantes, etc.).

¹¹⁹ Ricardo Güiraldes (1886-1927). Arquitecto y Abogado. Inicia su carrera de escritor y poeta en 1918. Fundó la editorial PROA junto con literatos como Borges y Rojas Paz. Se convirtió al hinduismo y en su viaje a la India, acaba falleciendo. Disponible en: <<https://www.escritores.org/biografias/355-ricardo-guiraldes>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

¹²⁰ Disponible en: <<https://dle.rae.es/fiera#HsAQEur>>. Consultado el: 20 ene. 2020.

CUADRO 5: Coplas (De diferente métrica) Según el Tema de su Discurso

RELIGIOSAS	LA CAJA	MACHISMO
<p>Primera vez que me dirijo, aquí busco mi entono ¡Gloria al Padre y al Hijo! ¡Gloria al santo patrono!</p> <p>Con la caja y el palillo también me sé santiguar para que el diablo demonio no me venga a tentar.</p> <p>Mirá como corre el agua, por debajo del peñón. Así corre por tu cara toda la gracia de Dios.</p> <p style="text-align: center;">(Cirila Taritolay)</p> <p>Le ruego que me relate el cómo llegó a topar con el malo, ¡Virgen Santa! Sólo el pensarlo me espanta.</p> <p>Y si cantando murió aquel que vivió cantando, fue, decía suspirando, ¡porque el diablo lo venció!</p> <p style="text-align: center;">(Hilario Ascasubi)</p> <p>Milagrosa Virgencita de los Olvidos, bórrame dentro del pecho que la he querido.</p> <p>Ruego a todos los Santos que me den discernimiento para cantar coplas buenas con Cristo como modelo. (Eulogia Tapia)</p> <p style="text-align: center;">TRISTEZA, LAMENTO</p> <p>Hay penas que poco a poco van pasando sin sentir; lastiman pero no matan, duelen pero tienen fin.</p> <p>Una sola sepultura Tiene todo mortal Porque la tierra es noble y nos cubre por igual.</p>	<p>Cuando llega la baguala, estoy que no puedo estar. La boca se me hace agua Por empezarla a cantar.</p> <p>Si esta caja fuera queso ¡Palabra, la comería! Pero si yo me la como ¿p' ande se irá la alegría?</p> <p>En el aro de mi caja traigo una copla bonita para cantarte vidita cuando te encuentres solita.</p> <p>Tocá cajita por Dios soltá toda tu carrera que se quiere divertir un gusano de la tierra.</p> <p>Alegre mocita i' sido alegre vieja ei' morir. Cuando oigo bramar la caja me amanezco sin dormir.</p> <p>No es una caja coplera ni tampoco es una copla, Es el canto campero que bajó de la Quebrada.</p> <p>En el aro de mi caja traigo una letra sellada: vengo a llevarte, vidita, traigo una mula ensillada.</p> <p style="text-align: center;">PICARESCA/ SATÍRICAS</p> <p>A la señora del frente se le murió el marido. Por eso todas las noches se viene a dormir conmigo.</p> <p>El que se casa con vieja tiene penitencia eterna. De día cruz y calvario. de noche, calavera.</p> <p style="text-align: center;">(Eulogia Tapia)</p>	<p>Soy toro fuerte y bravo y como él tengo bríos. Cuando agarro una mujer enseguida viene un crío.</p> <p style="text-align: center;">(Copla anónima)</p> <p>De dos que viven amando así la pasión entiendo: el hombre jura mintiendo, la mujer miente jurando.</p> <p style="text-align: center;">(Eulogia Tapia)</p> <p>¿Por qué me molestas la puerta tocando? ¡En este momento estoy "galopando"!</p> <p>Yo me topo con cualquiera porque soy "sostenedor" Y me rindo donde quiera pues también soy cumplidor.</p> <p style="text-align: center;">(Betty Veizaga)</p> <p>Yo soy como cuervo negro, me como la mejor carne, y el desperdicio lo dejo pa' que se haga fiambre.</p> <p>A las mujeres celosas yo les quito las ganas, carga tras carga adelante como el cardón pasacanas.</p> <p>Me decías que eras sana sanita de corazón. Habías tenío más agujeros que una tabla de cardón.</p> <p style="text-align: center;">EL CARNAVAL</p> <p>Ahora no tengo plata ni me apuro pa' tener Carnaval tiene de todo, no me aflijo de comer.</p> <p>La moza del Carnaval ya no puede con su amar un día está en La Poma otro día en Totoral.</p>

<p>En la viña de la vida hasta la pena se alegra, saboreando la más dulce uva blanca y uva negra.</p> <p style="text-align: center;">(Fanor O. Dávalos)</p> <p>Del fondo del alma seca vive un profundo vigor es la voz del payador del pueblo de Humahuaca.</p> <p>Angelito de mi vida, con una flor y una vela, en el tribunal divino, has de rogar por tu <i>agüela</i>.</p> <p style="text-align: center;">(Cámara de Landa)</p>	<p>Me gusta encender el fuego, retirarme y verlo arder. Me gusta el amor ajeno y al mío, ¡no quiero ver!</p> <p>¿De ande será esta viejita? Parece <i>lau</i> de la costa. Faldita corta y angosta, <i>canillitas</i> de langosta.</p> <p>Cuando era chiquita andaba de brazo en brazo. Ahora que soy vieja, ni los perros me hacen caso.</p> <p style="text-align: center;">(Coplas anónimas)</p> <p>Silbame, silbadorcito, silbame como perdíz. Si no podís con la boca, que sea con la nariz.</p> <p>Si quieren que les cante echen chichita primero, mi garganta no es de palo, ni hechura de carpintero.</p> <p>Dicen que a ese mozo cabeza de gallo, le falta la cola para ser caballo.</p> <p>Sirvan chicha, sirvan vino, tengo ganas de <i>macharme</i>, de esta negra traicionera tengo ganas de vengarme.</p>	<p>Carnaval ya te has ido por el sendero de piedra. Para olvidarme de vos, voy a beber con mi suegra.</p> <p style="text-align: center;">(Cirila Taritolay)</p> <p>Vinito carnavalero de' ande ha'i salido? Dejate de tomar aire venite aqui pa' dentro!</p> <p>Arriba las comadritas si gozan de libertad. Echen coplas y botellas, se nos viene el Carnaval.</p> <p>Mi madre se llama Pascua mi tatita Navidad. Yo me llamo Todos Santos mi apellido es Carnaval.</p> <p style="text-align: center;">(Fanor O. Dávalos)</p> <p>Carnaval alegre, triste para mí, bien haiga la tierra, donde yo nací.</p> <p>Dicen qu'el Carnaval viene por la Cuesta' i Saladillo. Aquí lo estoy esperando, con mi copla en el bolsillo.</p>
--	--	--

Fuentes: Fanor O. Dávalos; E. Cámara de Landa; E. Tapia; B. Veizaga; J. Carrizo, 2020.

Es vasto el repertorio de coplas que existe en el NOA, incluyendo también la región oeste de Bolivia y el Perú y esta característica comenzó a destacarse a partir del siglo XX, quizá debido al surgimiento de innumerables escuelas públicas primarias y la obligación exigida por el Estado hacia los responsables (tutores, progenitores) de niños, niñas, adolescentes en edad escolar, para enviarlos a las escuelas. De esta forma, la alfabetización y la escritura se fortalecieron y sirvieron de herramientas para registrar y mantener en el archivo, el extenso repertorio que antes era mantenido por la oralidad.

Si, por un lado, la escritura sirvió para disminuir el alto índice de analfabetismo, por otro lado, opacó la fuerza mnemotécnica de la oralidad, perjudicando así la memoria individual y colectiva de muchas generaciones. Sin embargo, en algunas comunidades del continente latinoamericano como las que constituyen pequeños poblados existentes en el NOA, la memoria junto con la práctica cotidiana de la oralidad forman un complemento que se acopla al dominio de la escritura para transmitir el repertorio de coplas que son empleadas en el canto coplero con sus variados estilos (baguala, vidala, tonada, etc.). Taylor (2013) define el vocablo repertorio como un sistema diferente del archivista transmitido principalmente por la oralidad y empleado también como forma de transmisión de la memoria colectiva de un pueblo, su identidad, su tradición y su historia.

En 1930, el antropólogo y etnomusicólogo argentino Juan Alfonso Carrizo recorrió varias provincias argentinas como Salta, Jujuy, Catamarca y La Rioja, recolectando datos históricos sobre el pasado de cada provincia, desde la época de la conquista hasta inicios del siglo XX. En sus obras están presentes registros de coplas cantadas o entonadas por las comunidades, a pesar de que ya estaban desapareciendo de la costumbre popular debido a la fuerza de la industria cultural que incentivaba la compra de radios (a electricidad), tocadiscos y el aprecio de un ritmo que comenzaba a ser más fuerte: el tango. En su pesquisa, presentaba un dato importante sobre el desaparecimiento de la oralidad y la fuerza de la escritura. Casi 80 años después, Diana Taylor (2014), afirmarí en su libro sobre performances, archivo y repertorio, lo mismo.

Según Carrizo (1987, p. XXII), todas las coplas que él recogió en los Valles, las encontró y registró a partir de la tradición oral; sin embargo “hay [...] en algunas familias de Cachi, Molinos y Angastaco, cuadernos en los que [...] han escrito canciones, pero éstas son en su mayoría cultas y muy poco me sirvieron”. En su recorrido por la provincia de Salta – entre 1930 y 1933 - Carrizo (1987), comenta:

“[...] recorrí los Valles Calchaquíes en 1930 y hallé en ellos más de mil cantares populares, lo cual es mucho si se considera que su población no ha de llegar a veinte mil almas [...] Los cantos populares de los Valles calchaquíes trasuntan el género de vida de sus habitantes, éstos han sido arrieros que conducían muías al Perú y Bolivia, toros a Chile y vinos a Tucumán, por eso las coplas rememoran sus viajes” (CARRIZO, 1987, p. XXI)

Algunas coplas extraídas del libro de Carrizo (1987) son las siguientes, ordenadas según el tema de su discurso:

CUADRO 6: Coplas extraídas del libro de J. Carrizo (1987)

RELIGIOSAS	DE REMINISCENCIA
Tres, cuatro, son las Marías, cinco, seis, los elementos, siete, ocho, son las <i>cabrillas</i> , nueve, diez, los mandamientos.	En mis tiempos, cuando mozo, no sabía ser como <i>agora</i> . Yo andaba de cantorcito, mi mujer de bailadora.
GEOGRÁFICAS	JOCOSAS/SARCÁSTICAS
San Carlos, yerba y azúcar, Animaná, almidón; Cafayate y Tolombón, sangre de mi corazón. De Tolombón <i>hi venío</i> , en un caballo <i>lobuno</i> , hi visto animales gordos, pero como Vd. ninguno.	Amarillas son las liendres, del cuello de tu cotón. Pobrecitos de tus piojos, que mueren sin confesión. Esa niña que baila, vestida i luto, cabeza i lagartija, garrón de <i>ututo</i> .
CAMPESINAS	DE CARNAVAL
Echen vacas al corral, y terneros al chiquero; a mí <i>echemén</i> pa' l medio, que soy <i>churo</i> pa' lechero. El conejo es regador, el quirquincho es arador, la gallina semillera, y el <i>añasco ramiador</i> .	¿Te acuerdas, vidita mía, del martes de Carnaval, cuando yo andaba a caballo, y vos me querías besar? ¡ <i>Ahijuna, pucha</i> la Elena, pollera y enagua ajenas, cuando salga a carnavaliar, de ella tendrán pena!

Fuente: CARRIZO, J. "Cancionero Popular de Salta", 1987.

Muchas de las coplas registradas por Carrizo contienen un léxico que fue desapareciendo con el paso de los años y solo un nativo del lugar o un estudioso de la gramática y léxico castellano argentino tendrá condiciones de entender el discurso de cada una de las coplas presentadas en el libro del autor supracitado o encontradas en pequeñas comunidades mestizas del NOA que se resisten a olvidar el repertorio de coplas pasado de generación a generación por la oralidad.

Por lo tanto, para que el lector entienda el discurso de las coplas presentadas en el Cuadro anterior, aquí está el significado lexical de algunos vocablos castellanos:

- *cabrillas*: modificación del sustantivo cabritas (cabras jóvenes).
- *almidón*: harina de maíz.
- *liendres*: huevos de piojos colocados en el cuero cabelludo del ser humano o en animales.
- *cotón*: algodón.
- *lobuno*: caballo con pelaje similar al del lobo, de color gris y blanco.
- *ututo*: pequeña lagartija que habita los valles calchaquíes. Muy inquieta y difícil de atrapar.
- *garrón*: uña.
- *churo*: bueno, con mucha experiencia.
- *añasco*: desorden; follón, barullo.
- *ramiador*: rastrero.
- *ahijuna*: interjección del español antiguo para la ira o la alegría.
- *pucha*: interjección para expresar sorpresa o disgusto.

El etnomusicólogo español Enrique Cámara de Landa (2006), durante su extensa pesquisa *in situ*, recopiló innúmeras coplas que hacen referencia a varios temas discursivos como el Carnaval, el aprecio por el alcohol, el culto a la Pachamama, etc. En su libro, este etnomusicólogo español sustenta que el mestizaje en el NOA no es tan importante cuanto el proceso de hibridación que se ha producido en ese espacio geocultural, según él, “en tres niveles: objetos, procesos y enfoques”. Parece ser que para este etnomusicólogo español, lo importante es el proceso de hibridación mucho más que considerar la existencia, junto a tal proceso, de otro también muy importante: la transculturación.

Por eso, Cámara de Landa (2006) destaca que la hibridación de la baguala (una de las variantes más conocidas del canto coplero) se produjo – sin explicar desde cuándo o de qué forma – en los niveles supracitados: 1) objetos, como la Caja que, de esta forma, queda limitada a un origen totalmente europeo; 2) procesos: representados por la copia y repetición de un estilo poético barroco peninsular, 3) enfoques: aquí no hay participación de la clase popular y si de la clase erudita académica que estudiará, definirá y colocará al canto coplero en la custodia del folclore.

Sin embargo, el mestizaje, aunque no sea mencionado ni empleado conceptualmente dentro de la sociedad del NOA, se hace visible en los discursos de coplas que destacan el color de la piel. Algo que todos reconocen como natural y, por

lo tanto, el ser negro o negra en el NOA, no es considerado como un vocablo peyorativo, apenas como distintivo que, muchas veces, enorgullece a quien lo usa. Como ejemplo de lo anteriormente sustentado presento las siguientes coplas que presentan esa característica de subalternidad mestiza en el NOA, ya sea por el color oscuro de la piel (negra), herencia indígena o por la condición económica (pobre):

CUADRO 7: Coplas sobre el color de piel y la condición económica

COPLAS REFERIDAS AL COLOR DE PIEL	COPLAS SOBRE LA CONDICIÓN SOCIOECONÓMICA
<p>Quando se muera esta negra, Ya no ha'i haber gente fiera. Porque las negras salimos, como brevas de la higuera.</p> <p>A mí me dicen la negra, ¿Será porque no me lavo? Pero no saben, señores, Que la cáscara guarda el palo.</p> <p style="text-align: right;">Cirila Taritolay</p> <p>P'alzarme negritas compré dos Toyotas Tantas negras que tuve, que las puse en el Youtube.</p> <p>(Copla boliviana anónima de Carnaval)</p>	<p>Pobretón he'i nacido, pobre así sigo vivo, Los poetas nacen pobres, pero sus versos son ricos.</p> <p style="text-align: right;">José C. Verni (poeta)</p> <p>El estanciero presume de gauchismo y arrogancia. Él cree que es <i>estravagancia</i> que su <i>pión</i> viva mejor.</p> <p>Cantor que cante a los pobres ni muerto se ha de callar No ha de faltar el paisano que lo haga resucitar.</p> <p style="text-align: right;">Jorge Cafrune (cantor)</p> <p>Soy del pago de Rosario, de La Hoyada pa' más dato, a veces no paro la olla porque soy un pelagato.</p> <p style="text-align: right;">(Copla anónima de Salta)</p>

Fuente: Recopilación del autor, 2019.

Del Cuadro anterior surgen dos discursos: 1) el que menciona el color de piel que en el NOA, así como en toda Latinoamérica es empleado a través del adjetivo calificativo de negro(a) y que se refiere a todo aquel sujeto (indígena, mestizo y/o afrodescendiente) cuya piel es oscura. Este adjetivo no tiene una función peyorativa pero puede ser usado para discriminar a una persona que no entra dentro del padrón de blanca. En un artículo de opinión publicado por la Pontificia Universidad Católica

del Perú-PUCP en 2015, el Director del Instituto de Opinión Pública de la PUCP, David Sulmont, explicó que, aunque no existan razas humanas, en varios países latinoamericanos perdura el imaginario colectivo nacional sobre el mito del mestizaje racial y cultural e, de esta forma, se mantiene la ideología sobre el color de piel: blancos y negros.

Por lo tanto, las desigualdades sociales en Latinoamérica están marcada por el color de piel. Para Sulmont (2015, p. 1), el paradojo en América Latina es el de que existen “ciudadanos supuestamente iguales” a pesar de que las sociedades latinoamericanas presentan “profundas desigualdades socioeconómicas y políticas entre grupos jerarquizados a partir de criterios étnicos, culturales o fenotípicos”. Walsh (2009, p. 33), afirma que el imaginario de nación que prevalece en países andinos como Bolivia y Perú (por extensión, considero que también podemos incrementar la región del NOA), deja translucir una relación histórica directa entre mestizaje y ciudadanía posibilitando, mediante el vocablo de raza, el control de las diferencias étnico-raciales y coloniales dentro de las sociedades mencionadas.

Así, en el imaginario de nación en América Latina, a partir del postulado de Walsh (2009, p. 205), la colonialidad moderna continúa con la jerarquía colonialista de siglos anteriores porque uno de sus fundamentos centrales contribuyó – y lo continua haciendo – para el “establecimiento y mantenimiento del histórico y actual orden jerárquico racial, en el cual los blancos [...] permanecen en la cima”. De lo sustentado por Walsh (2009) se desprenden dos tópicos importantes que inciden hasta hoy en casi todas las naciones latinoamericanas: el poder hegemónico (político y cultural) controlado por una elite de personas blancas o mestizas de piel blanca y la exclusión histórica y comúnmente aceptada de que los pueblos originarios, sus mestizos y los afrodescendientes son incapaces de poseer y mantener la ciudadanía y, por lo tanto, precisan aceptar su subalternidad *ad aeternum*.

El segundo discurso encontrado en las coplas *in supra* se refiere a la condición económica, insinuando que la mayoría de los habitantes de piel oscura (negros) pertenece a la clase social constituida por los pobres.

CONSIDERACIONES FINALES

Aunque este trabajo parezca no estar directamente relacionado con el objetivo del Programa de Maestría de la UNILA en Literatura Comparada, hacemos hincapié en la propuesta presentada por esta Universidad, en la página web del PPGLC¹²¹. En ella, se propone el intento de integración de los países latinoamericanos con el objetivo de “fomentar la descolonización del pensamiento científico y cultural del continente”. Con esa base político-pedagógica buscarse formar “futuros profesionales críticos, aptos a contribuir para el desarrollo regional y el intercambio cultural, científico y educacional de América Latina”. Así, a través de los estudios de literatura comparada, el curso de Maestría supracitado promueve una mayor comprensión del concepto de cultura, que, por su carácter polisémico – como muchos otros vocablos – nos impiden, muchas veces, de entender y apoyar diferentes tipos de prácticas culturales u otras formas de representación estética, principalmente de aquellas producidas por clases subalternas o por grupos étnicos disimiles, con sus bagajes culturales asimétricos y formas desiguales de producción material o inmaterial de cultura.

Otro objetivo propuesto por el programa citado y que creemos haber alcanzado satisfactoriamente es el de producir conocimientos que nos ayuden a valorizar y respetar las poéticas latinoamericanas a partir de un trabajo comparatista entre lo que la hegemonía sustenta dentro del imaginario popular como “folclore” y “tradición” y aquello que las poblaciones subalternas luchan para modificarlos por la fuerza de la descolonización moderna, deconstruyendo los discursos hegemónicos y trayendo a luz la problemática de hechos históricos y sociales.

Una categoría que, aunque no fue mencionada a lo largo de este trabajo pero que hace parte de nuestra investigación, es la llamada descolonización. Cabe entonces una explicación de esta categoría porque ella se aproxima con nuestros objetivos. Para Castro-Gómez y Grosfoguel (2007), la descolonialidad sirve para trascender la suposición presente en los discursos hegemónicos – académicos y políticos – de que, al fenecer las antiguas administraciones coloniales peninsulares y surgir los Estados-naciones, vivimos, los latinoamericanos, “en un mundo descolonizado y poscolonial”. Sabemos que no es así, porque continuamos presos dentro de una transición entre el colonialismo moderno y la colonialidad global,

¹²¹ Disponible en: <<https://portal.unila.edu.br/mestrado/literatura-comparada/sobre>>. Consultado en: 20 mar. 2020.

comandada por el capitalismo y por órganos multinacionales como, por ejemplo, la UNESCO. Entonces, para conseguir descolonizarnos de esa colonialidad moderna, muchos intelectuales latinoamericanos como Aníbal Quijano, Carolina Santamaría, Edgardo Langer, entre muchos otros, proponen darle nuevo significado al concepto de descolonialidad dentro de un formato posmoderno, que, según Castro-Gómez y Grosfoguel (2007), representa “las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad”.

Mediante un trabajo analítico teórico y una parte *in situ*, promovimos tímidamente, una reflexión comparatista presentando dos temas latinoamericanos relacionados a un espacio geocultural que es el NOA: las narrativas de vida de dos artesanos – Félix Coro y Tomás Vázquez - (*luthiers*) de instrumentos musicales considerados como folclóricos y el canto coplero, considerado como una práctica cultural representativa de una parcela social excluida, mayoritariamente mestizos de etnias originarias como los diaguitas.

Como el Programa – PPGLC – también objetiva analizar y entender las fricciones institucionales e ideológicas entre la clase hegemónica y aquellos intelectuales latinoamericanos produciendo, como resultado, un sentimiento de pertenencia identitaria continental, creemos que nuestro trabajo, lejos de ser un modelo meramente comparatista entre diferentes literaturas, es el producto del esfuerzo por entender el pensamiento intelectual que lucha contra un sistema tradicional hegemónico desde la época colonial en su búsqueda constante por descolonizar el pensamiento, el saber y la estética latinoamericana, representativa de las clases populares y los grupos minoritarios visiblemente excluidos.

Al haber escogido la Línea 1 del Programa, titulada *Narrativas, Diásporas, Memoria e Historia* fuimos conscientes de realizar una pesquisa que proporcionase a quien lea nuestro trabajo, la comprensión del campo literario dentro de una situación de frontera imaginaria interna – el NOA y sur boliviano - y su direccionamiento hacia las fronteras amplias transnacionales. Efectivamente, comprobamos que la luthería y el canto coplero aún no han conseguido abrir las fronteras, siendo, en muchas partes del continente y del propio país (Argentina) prácticas ignoradas o desvalorizadas por la industria cultural.

Nuestro trabajo no tuvo un enfoque etnomusicólogo sobre el canto coplero y sí un análisis del contenido discursivo de las coplas empleadas por sujetos

pertencientes a una parcela minoritaria de la clase popular del NOA buscando, según postuló Fairclough (2016) en su ACD, desvendar conexiones entre un texto y los factores que lo atraviesan, como el contexto sóciohistórico de producción y comprensión textual. También dimos énfasis al estudio de la representatividad cultural a fin de investigar y descubrir de qué manera existen y se mantuvieron en el tiempo ciertas formaciones culturales folclóricas en el mundo subalterno que, aunque sea diferente del mundo hegemónico, conforme sustenta Montiel (2005), “siempre estará unido a él”.

Percibimos, después de una investigación de campo en el NOA que tanto el canto coplero cuanto el arte de la luthería, se han adaptado a la hegemonía del folclore – propuesta por la clase dominante criolla – sin sufrir modificaciones estructurales ni innovaciones desde hace más de un siglo. Sin embargo, también es factible aseverar que el canto coplero en especial, sufrió una apropiación por parte de personas pertenecientes a un grupo social subalterno – mayoritariamente de etnia mestiza – dentro de un espacio geocultural, pasando de una inicial forma de resistencia contra la hegemonía oligarca que controla y controló a las clases populares de esa región para una forma de sumisión intencional para la industria cultural, en este tiempo moderno capitalista.

Sabemos que el proceso de folclorización es connotativo y popular al igual que sus productos; sin embargo, debemos ser cuidadosos al conceptualizar todos los eventos culturales como si fuesen populares, pues, como afirma Montiel (2005), muchos de esos eventos surgieron al margen del folclore y no dentro de él. Por ejemplo, la fabricación de instrumentos musicales de forma artesanal (luthería) no es un evento folclórico, pues aunque ahora sea algo popular, tiene connotación semiculta de origen europeo, a pesar de que, actualmente, la hegemonía de la industria cultural haya definido algunos de esos instrumentos como folclóricos (caja, bombo y guitarra).

Sustentamos, a lo largo de este trabajo, que el concepto de folclore es una categoría que posee una especificidad propia, dentro de los límites de su condición subalterna y esto se percibe, principalmente, en el canto coplero, pues el mismo no es un evento autónomo ya que contiene elementos del mundo hegemónico europeo, transculturados en toda Latinoamérica con otros de origen prehispánico. Podemos decir que el folclore siempre estuvo y continua estando de lado de la cultura subalterna y, por lo tanto, esta categoría exige un estudio profundo y minucioso de su contexto, aspecto que hemos tratado de realizar adecuadamente. Al presentar las narrativas de

vida de algunos entrevistados fue posible descubrir de qué manera cada uno de ellos entiende y se ha apropiado del concepto supracitado; pues, conforme Gramsci (1978), esta categoría representa una concepción del mundo y de la vida – que, obviamente, es inherente a cada ser humano, aunque mantenida en la memoria colectiva y social de un grupo – y que, como sustenta Ciacchi (1997), también es característica de algunas parcelas de la sociedad que llamamos de pueblo, sustantivo que representa a las clases subalternas de cualquier sociedad (pasada o contemporánea).

Reforzamos la importancia de las narrativas de vida de los sujetos entrevistados, porque es un factor importante que posibilita comprender y explicar realidades culturales populares, entendidas como manifestaciones tradicionales siempre y cuando no se caiga en el error de sustentar que la cultura popular es un concepto dicotómico mantenido por la ideología de una elite progresista *versus* las clases subalternas con su cultura supuestamente “atrasada”.

La cultura popular – causa y efecto del anonimato - es un sintagma que no es explicado o analizado dentro de las instituciones educativas argentinas, tal vez porque es un concepto polisémico o porque no le interesa a la clase hegemónica que el pueblo entienda su episteme, su función y su alcance. Por otro lado, los defensores del folclore hegemónico (folcloristas) son, mayoritariamente, miembros de la clase criolla-blanca y con una visión neopositivista pues, para ellos, la cultura popular representa apenas un saber tradicional, transmitido mediante la oralidad y en un ambiente campechano, quebradeño, vallisto o montañés.

Pero, ¿cómo explicarán ellos que este tipo de cultura también es encontrado actualmente en espacios geoculturales urbanos, mantenido por los inmigrantes internos que otrora eran campesinos y que ahora constituyen el contingente popular de clase baja que habitan en los centros urbanos? Para entender el proceso de transculturación que dio origen al canto coplero en el NOA realizamos un análisis de las coplas y del discurso obtenido en cada entrevista. Comprobamos que la transculturación definió la posición que cada sujeto se otorga a sí mismo dentro de la sociedad o comunidad en la cual habita adoptando recuerdos impuestos por la clase hegemónica, desde el siglo XX y manteniéndolos en su memoria como: la religiosidad (catolicismo); el patriotismo; el ser gaucho; el color de su piel (“negritud”), etc.

El folclore - en el NOA - no representa a algunas parcelas de la sociedad que, aunque subalternas, han sido marginalizadas; es el caso de los luthiers y copleros, pues estos grupos han sido excluidos implícitamente de lo que es considerado como

patrimonio cultural inmaterial y, por lo tanto, no son definidos o catalogados como elementos folclóricos. La exclusión también se da a nivel gubernamental y ellos deben luchar con sus propios medios para tener acceso a la industria cultural buscando apenas subsistir con el arte de la luthería o el del canto coplero. Otro aspecto importante es ratificar el proceso antropofágico entre lo macro y lo micro que se produjo y se mantiene en todo el territorio geocultural mencionado, sustentado por la intervención estatal de Salta sobre algunos grupos sociales subalternos. Una antropofagia que estipula, a través de un Ente oficial como el COFFAR, lo que debe ser considerado como folclore, tradición y patrimonio cultural inmaterial.

Tanto en los discurso de los entrevistados como en el discurso de las coplas presentadas es posible encontrar marcas que indican la aceptación de sus emisores de concordar con la clase hegemónica acerca de lo que es el folclore y la tradición y la industria cultural. En el discurso de los artesanos, el folclore representa apenas un concepto mediante el cual, al emplearlo, consiguen vender sus productos, pues éstos pasan a tener valor simbólico como objetos “folclóricos”. Ya en el discurso de los copleros, el folclore es la puerta de entrada a la industria cultural, porque si la hegemonía pasa a considerar el canto coplero como un repertorio folclórico, ellos podrán ser considerados como parte folclórica o tradicional y no más como apenas una parcela social excluida del ámbito folclórico y representante apenas de una tradición popular campesina.

Así, hasta los días de hoy, luthiers y copleros usan su plusvalía como forma de sobrevivencia o subsistencia material, al servicio de la industria cultural. Para el luthier Félix Coro, el folclore es algo fundamental para los habitantes del NOA porque es un concepto que toda persona lo lleva “adentro”, o sea, forma parte de la memoria colectiva dentro de un espacio geocultural. Ciertamente, folklore y tradición constituyen una comunidad imaginada como también lo es, conforme Benedict Anderson (2008), el concepto de nación, donde los individuos construyen su identidad por medio de símbolos culturales como, por ejemplo, el género canción denominado de canto coplero.

Para los bagualeros Vázquez y Jaime, el folclore funciona como una herramienta o medio de subsistencia dentro del ambiente urbano, lo que implica en la influencia de la industria cultural. Así, asociada a la ideología del folclore como algo representativo de la cultura popular está el concepto de tradición. El bagualero Vázquez defendió en vida la ideología de que el folclore y la tradición deben

conservarse en su forma más pura; esto es, como partes representativas de un pasado cultural que no puede o no acepta la modernización.

Por su parte, Dávalos sustenta que la tradición en el NOA tiene una única forma de representación: las coplas, a pesar de que él, así como los demás entrevistados, aseguren firmemente que el origen de esta poética es ibérico. Para el luthier Félix Coro, la tradición es una herramienta importante que, cuando está asociada a la industria cultural, le ayudará a comercializar sus instrumentos musicales. Horkheimer & Adorno (2002) justifican que la industria cultural ha provocado un caos al conferirle, a la civilización actual, un aire de semejanza, donde todo objeto de arte es parecido, constituyendo un sistema de productores y consumidores.

De esta forma, la fabricación de instrumentos musicales “folclóricos”, nada más es que una de las formas de incorporarse a la industria cultural convirtiendo esa capacidad artística en apenas una forma de subsistencia. Sin embargo, para el sujeto coplero, uno de esos instrumentos tiene un gran valor simbólico: es la Caja, la cual pasa a ser parte de su cuerpo y expresión de su alma. Loada muchas veces en las coplas, ella representa el alma del coplero; aunque, para el luthier Coro, ella es apenas un instrumento de origen indígena que, una vez fabricado, es posible de ser comercializado.

Otro aspecto que salió a luz en este trabajo es sobre el apoyo - monetario o cultural – por parte del Estado provincial destinado a copleros y luthiers. Casi todos los entrevistados negaron la existencia de ese apoyo; ni siquiera existe un Sindicato que proteja o agrupe a los artesanos y copleros en el NOA. El único que aseguró la existencia de un apoyo gubernamental fue el Sr. Dávalos, tal vez haciendo referencia al COFFAR. Sin embargo, destaco aquí un punto positivo: el gobierno salteño ha creado la primera escuela de luthería del NOA situada en la ciudad de Cafayate con el objetivo de preparar a quienes lo deseen, en el arte de la fabricación de instrumentos que les ayudará a mejorar – supuestamente – su condición económica, pero continuando dentro de la subalternidad.

Aunque este trabajo no tenga como objeto de pesquisa a la copla y si a las narrativas de vida, hemos modificado la propuesta inicial porque en las narrativas encontradas, la copla surge como un elemento importante dentro de los discursos registrados. Para Dávalos, aunque no sea luthier, la fabricación de la caja es algo común dentro del medio rural. Ya para Coro, la caja es apenas un instrumento que puede ser comercializado. Según los sujetos copleros, la caja acompaña la

performances de coplas y así, esta poética adquiere importancia dentro de este trabajo. Además, hemos realizado un estudio comparativo entre las coplas ibéricas y las que se producen y circulan en el espacio geocultural del NOA a fin de demostrar la existencia de un proceso de hibridación y transculturación que se produjo a partir de la conquista y posterior colonización ibérica, destacando en esta pesquisa, los elementos originarios (ritmo y entonación tritónica de la voz) y los elementos españoles (poética popular barroca, discurso y empleo de la lengua Castellana).

Sin embargo, la copla es empleada actualmente apenas por un grupo popular subalterno del NOA y regiones adyacentes, aunque algunos literatos criollos de Salta, - sustentadores de una ideología basada en el Relativismo -, pasaron a considerar, como nos explica García Canclini (1983), a todas las actividades humanas como parte de una cultura, inclusive aquellas prácticas consideradas anteriormente como primitivas. Una ideología que mantuvo y mantiene el pensamiento etnocéntrico, ignorando o dándoles mínimo valor a manifestaciones culturales populares cuyo origen esté en alguna cultura indígena.

Un ejemplo de este pensamiento intelectual criollo está en el discurso que el poeta salteño Manuel J. Castilla (1918-1980) manifestó al afirmar que la copla vive en la memoria del pueblo del NOA; sin embargo, en las últimas tres décadas, ella parece estar condenada al ostracismo y sometida a límites geoculturales estrictos. Por otro lado, al presentar el trabajo investigativo sobre las coplas en el NOA, demostramos que ellas son transmitidas mayoritariamente a través de la oralidad y, obviamente, dentro de una sociedad capitalista, por la escritura. De esta forma, el patrimonio inmaterial que constituye el canto coplero es y fue mantenido en la memoria colectiva de grupos mestizos populares.

Mediante el uso del canto coplero, los sujetos-actores (de ambos sexos y diferentes edades) transformaron su vida convirtiéndose en sujetos-metafóricos, operando entre aquello que Ricoeur (1994) define como el *ver-cómo* y el *ser-cómo*. Ese *ver-cómo* estaría representado por la condición de los copleros – en su gran mayoría pertenecientes a clases subalternas - que se ven como representantes o baluartes de la cultura indígena a la cual creen pertenecer, sin tener conocimiento real de sus verdaderas orígenes étnicas. El *ser-cómo* convierte a estos sujetos en actores representantes de una comunidad imaginada: la comunidad de bagualeros y vidaleros.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMOVSY, Ezequiel. El Criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethos argentino, 1945-1955. - **EIAL – Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, Vol. 26, Nº 1, pp. 31-62, 2015. Disponible en:<<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial>>. Consultado el: 13 mayo 2019.

ALABARCES, Pablo; AÑÓN, Valeria. Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. **Estudios de Comunicación y Política**, Nº 37, pp. 13-22, noviembre-abril 2016. Disponible en:<<http://version.xoc.uam.mx>>. Consultado el: 20 feb. 2020.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Do Folclore à Cultura Popular. **Revista Boitatá – Nº especial**, pp. 176-179, ago-dez de 2008. Disponible en:<<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/site/arquivos/revistas/1/15.%20Do%20folclore%20%20cultura%20popular.pdf>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

ALVAR, Manuel et al. **La poesía medieval**. Madrid: Castalia, 1984.

AMAR, Aziz O. Las jarchas y las moaxajas en la España musulmana. **Corner Stone - Minnesota State University, Mankato, Paper 247**, pp. 1-69, 2013. Disponible en:<<http://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2008.

ARAMAYO, Karina V. G. El Canto Andino con Caja: características, semejanzas y diferencias con el canto lírico. **Revista 4 “33”**, año IV nº 2, ago. 2012. Disponible en:<[157http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas14/433pdf/Revista07ok.pdf](http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas14/433pdf/Revista07ok.pdf)>. Consultado el: 11 abr. 2019.

ARCE, José Pérez de; GILI, Francisca. Clasificación *Sachs-Hornbostel* de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. **Revista Musical Chilena**, Año LXVII, Nº 219, p. 42-80, enero-junio, 2013. Disponible en:<<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>>. Consultado el: 19 ago. 2019.

ASSADOURIAN, Carlos S. **De la Conquista a la Independencia**. Historia Argentina Vol. 1, 2ª Edición. Buenos Aires: Paidós, 1998.

A Tres Bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Museo de Antioquia y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX (Org.). Madrid, España: Fernández Ciudad, S. L., 2010.

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

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALBUENA, Sonia H. Aspectos Léxico-Semánticos de la Copla Española: Los Poemas y Canciones de Rafael de León. 1019 f. [**Tesis Doctoral**]. Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Málaga, España, 2003.

BAÑOS, Pedro Martín. El Enigma de las Jarchas. **Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica**, Nº 1, pp. 9-34, 2006. Disponible en:<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161740>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

BARBOSA, Joaquim O. Ferreira. Narrativas orais: performance e memória, 143 f. [**Dissertação Mestrado**]. Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia - Universidade Federal do Amazonas. Manaus: UFAM, 2011.

BARBOSA, Márcia F. Nação, um discurso simbólico da modernidade. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, vol. 6, nº. 1, pp. 203-216, jan./jun. 2011. Disponible en:<<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/criticacultural/0601/060115.pdf>>. Consultado el: 18 oct. 2019.

BATISTA, Sidney Daniel. Etnogeografia, etnopolítica e o estudo das paisagens nas comunidades quilombolas da Fazenda Alto dos Bois Angelândia/Vale de Jequitinhonha, MG. 222 f. [**Dissertação Mestrado**]. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

BAZÁN, Osvaldo R. **Historia del Noroeste Argentino**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**, 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BORSETTI, Ricardo Mario. **Antología de la Copla del Noroeste**. 1ª edición, 4ª reimpresión. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRICEÑO, Ybelice Linares. **Del Mestizaje a la Hibridación: Discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina**. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos – Colección “Cuadernos”, 2006.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. **Entre Humahuaca y La Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-crioulo**. São Paulo: Ática, 1995.

CAMPOS, Raymundo M. Vázquez; MEDINA, Eduardo Cortina. Identidad social y estereotipos por color de piel: Aspiraciones y desempeño en jóvenes mexicanos. **El Trimestre Económico**, v. LXXXV (1), n. 337, pp. 53-79, ene-mar 2018. Disponible en:<<http://www.eltrimestreeconomico.com.mx/index.php/te/issue/view/62>>. Consultado el: 31 mar. 2019.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**, 9ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRIZO, Juan A. **Selección del Cancionero Popular de Salta**. Buenos Aires: Ediciones Relme, 1987.

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada**, 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, Armando L. Las Jarchas Romances: consistencia y apertura. **Revista U.L.E.** Universidad de León, España, Núm. 21, pp. 213-226, 1999. Disponible en:<<http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/article/view/4005/2936>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, pp. 28-35, Abr. 2001. Disponible en:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200005&lng=en&nrm=iso>. Consultado el: 10 ene. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no plural**, 4ta Ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, RJ, vol. 8, nº 16, pp. 179-192, 1995. Disponible en:<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Consultado el: 04 ene. 2019.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

CHICOTE, Gloria B. La lírica popular-tradicional argentina: Limites difusos. **Revista Olivar**, Vol. 13, Nº 18, pp. 255-275, 2012. Disponible en:<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5834/pr.5834.pdf>. Consultado el: 10 ene. 2020.

CIACCHI, Andrea. A História Somos Nós: reflexões sobre histórias de vida, autobiografia, cultura popular, narradores e pesquisadores. **Política & Trabalho**, 13. pp. 223-235, 1997. Disponible en:<<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6405>>. Consultado el: 12 feb. 2020.

_____. Gramsci, o "folclore" e o dia 22 de agosto: observaciones impertinentes. **Revista Virtual da Paideia**, vol. 2, nº 1, pp. 66-82, Abr.-Set. de 2010. Disponible en:<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/download/8635524/3317>>. Consultado el: 10 abr. 2019.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Año 20, No. 40, pp. 368- 371, 1994. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" - CELACP. Disponible en:<<http://www.jstor.org/stable/4530779>>. Consultado el: 20 nov. 2019.

COSTA, Alda C. Silva da [et al]. Industria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer. **Revista Movendo Ideias**, Belém, v. 8, n.13, pp.13-22, jun. 2003. Disponible en:<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/praxis/467/211.pdf?sequence=1>>. Consultado el: 18 ene. 2020.

CUCHÊ, Denys. **A noção de cultura nas ciências**. Bauru: EDUSC, 1999.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1994.

DÁVALOS, Fanor Ortega. **Mi Copla**. Tarija, Bolivia: Editorial Universitaria, 2002.

DELGADO, Carolina Santamaría. El bambuco y los Saberes Mestizos: Academia y Colonialidad del Poder en los estudios Musicales Latinoamericanos, pp. 195-216, 2007. **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, 2007.

DI FABIO, Francisco Rocca. [et al]. Mestizaje e Identidad en Buenos Aires, Argentina. **Anales de Antropología**, vol. 52, pp. 165-177, 2018. Disponible en:<https://www.researchgate.net/publication/321946818_Mestizaje_e_Identidad_en_Buenos_Aires_Argentina>. Consultado el: 03 mar. 2019.

DI GIORGI, Camilo Hernández. A banda de um homem só: estudo organológico da flauta e tambor. 241 f. [**Dissertação Mestrado**] - Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010.

DIJK, Teun A. Van. **Discurso e Contexto: Uma abordagem sociocognitiva**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

DOMENECH, Lourdes; ROMEO, Ana. Jorge Manrique y las Coplas. **BCV 2012**. Disponible:<http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/MANRIQUE/jorge_manrique_alumnos.pdf>. Consultado el: 04 dic. 2019.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **Revista História** (São Paulo) v. 30, n. 2, pp. 401-419, ago/dez 2011. Disponible en:<<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

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.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. 2ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FELL, Eve Marie. Du folklore rural au folklore commercial: une expérience dirigiste au Pérou. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, n° 48, pp. 59-68, 1987. Disponible en:<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2301>. Consultado el: 04 ene. 2020.

FERNÁNDEZ, Gaspar R. El Noroeste argentino como cultura regional. **Cultura Económica**, Año XXV, N° 69, pp. 58-63, ago. 2007. Disponible en:<https://www.researchgate.net/publication/28212315_El_Noroeste_argentino_como_cultura_regional>. Consultado el: 13 ene. 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FORNELLS, Víctor Hugo Gutiérrez. Performance del Canto Coplero: La Baguala y la Vidala como Práctica Cultural Andina, 192 p. [**Dissertação**] - Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História-ILAACH – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos-PPGIELA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**, 9.ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

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

GARCÍA, José López. **Historia de la Literatura Española**, 5ª reimp. 20ª ed. España, Barcelona: Vicens-Vives, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

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

GARGANIGO, John F. **El perfil del gaucho en algunas novelas de Argentina y Uruguay**. Montevideo, Uruguay: Editorial Síntesis, 1966.

GELARDO NAVARRO; José; BÉLADE, Francine. **La copla popular flamenca: un estudio sobre la problemática social del canto**. España, Córdoba, Ediciones Demófilo, 1978.

GIMÉNEZ, Mabel N.; GINÓBILI, María E. Las “Villas de Emergencia” como espacios urbanos estigmatizados. **Revista HAOL** N° 1, pp. 75-81, 2003. Disponible en:<<https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/issue/view/1>>. Consultado el: 08 mar. 2019.

GÓMEZ ACUÑA, Luis. Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo. **Histórica de la PUCP**, vol. XXXI, nº 2, pp. 115-166, 2007. Disponible en:<<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/56>>. Consultado el: 10 mayo 2019.

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

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.

GRUZINSKI, Serge. **El Pensamiento Mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento**, 1ª edición. Barcelona, España: Litografía Roses S.A., 2007.

GUDEMOS, Mónica. Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos: idiófonos (área Andina centro-meridional). **Revista Española de Antropología Americana**, v. 43, nº. 2, pp. 579-597, 2013. Disponible en:<http://dx.doi.org/10.5209/rev_REAA.2013.v43.n2.44024>. Consultado el: 15 abr. 2019.

GUIMARÃES, Samuel P. Nação, Nacionalismo, Estado. **Estudos Avançados**, Volume 22, Nº 62, pp. 145-159, 2008. Disponible en:<<http://www.scielo.br/pdf/ea/v22n62/a10v2262.pdf>>. Consultado el: 15 may 2019.

GÜIRALDES, Ricardo. **Don Segundo Sombra**. Biblioteca Virtual Universal, Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2003.

GUZMÁN, Raquel. NOA Cultural. Congreso La cultura de la cultura en el Mercosur. **Secretaría de Cultura, Salta**, pp. 1-9, 2011. Disponible en:<<https://www.aacademica.org/raquel.guzman/2.pdf>>. Consultado el: 10 mar. 2019.

HALBWACHS, Maurice. **La Memoire Collective**. Québec, Canadá: Bibliothèque de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2001.

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

HARARI, Yuval N. **Sapiens: uma breve história da humanidade**, 18ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HERNÁNDEZ, José. **El Gaucho Martín Fierro**, 1872. Disponible en:<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/martin1.pdf>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas, pp. 169-214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ITÚRRIA, Raul. **Tratado de Folklore**. Uruguay: Editorial EntreLibros, 2005.

JAKOBSON, Román, **Ensayos de lingüística general**. Barcelona, Ariel, 1984.

KUSCH, Rodolfo. **Geocultura del Hombre Americano**. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.

LANUSSE, Paula; LAZZARI, Axel. Salteñidad y pueblos indígenas: continuidad y cambio en identidades y moralidades. **Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad**. Capítulo 7 / compilado por Claudia Briones - 1a ed. Buenos Aires: Antropofagia, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória** 7ª Ed. Rev. Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2013.

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.

LOUREDA, Óscar. De la función metalingüística al metalenguaje: Los estudios sobre el metalenguaje en la lingüística actual. **Revista Signos** [on-line], Valparaíso, V. 42, nº. 71, pp. 317-332, dic. 2009. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071809342009000300002&lng=pt&nrm=iso>. Consultado el: 21 mar. 2020.

MARQUEZ, Lidia R. Tiempo y Territorio: Comercio Cultural entre España y México: una aproximación a la Seguidilla. **Hoquet**, México, nº 7, pp. 65-97, 2019. Disponible en:<https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/romero_marquez.pdf>. Consultado el: 13 abr. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**, 7ª ed. 1ª. reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTÍNEZ, Luz Ángela. Barroco y Transhistoriedad en Latinoamérica y Chile. **Revista Chilena de Literatura**, Número 89, pp. 185-212, Abril 2015. Disponible en:<<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/issue/view/3792>>. Consultado el: 20 dic. 2019.

MATHEWSON, Kent; SEEMANN. Jörn. A geografia histórico-cultural da Escola de Berkeley: um precursor ao surgimento da História Ambiental. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 24, nº 39: p. 71-85, jan/jun 2008. Disponible en:<<https://www.scielo.br/pdf/vh/v24n39/a04v24n39.pdf>>. Consultado el: 20 mar. 2020.

Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel. **Principios de la Literatura General y Española**. Madrid: Editorial Alicante. Biblioteca Virtual Cervantes, 2010. Disponible en:<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1g156>>. Consultado el: 03 abr. 2019.

MONTIEL, Gilberto G. **Teoría y análisis de la cultura**, vol. 2. México: CONACULTA, 2005.

MOURA-FÉ, Marcelo; SILVA, João V. M. da; GONÇALVES, J. Brasil. Geocultura: proposta de estudo da relação entre geodiversidade e cultura. **XVII Simpósio Brasileiro de Geografia Física Aplicada**, Campinas, SP, pp. 3066-3075, 28 de jun. a 02 de jul. de 2017. Disponible en:<<https://www.researchgate.net/320629154>>. Consultado el: 13 ene. 2019.

MUGICA, Alfonso Sánchez. Cultura y Civilización: Aportaciones al Enfoque Geocultural en las Relaciones Internacionales. **Reflexiones Finiseculares**, pp. 131-159, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1999. Disponible en:<<https://www.redalyc.org/pdf/640/64011417002.pdf>>. Consultado el: 22 jun. 2019.

NOGUEIRA, Oracy. **Pesquisa social**: introdução às suas técnicas. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1968.

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

Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil [livro eletrônico] / FERNANDES, Frederico A. G. (organizador). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

ORTIZ, Renato. Notas Históricas sobre el concepto de cultura popular. **KELLOGG** pp. 1-90, setembro de 1986. Disponible en:<<https://kellogg.nd.edu/documents/1274>>. Consultado el: 08 jun. 2019.

OTSUKA, Raquel Teixeira; MIOTO, Sabrina V. A Metalinguagem no Modernismo e na Contemporaneidade. **Diálogos e Perspectivas**, vol. 1; pp. 151-165, nov. 2012, Londrina, PR. Disponible en:<<http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/>>. Consultado en: 09 jul. 2019.

PEDROSA, José M. La novia exigente: de unas seguidillas del siglo XVII a 'ball rodó' catalán y canción paralelística sefardí. **CRITICÓN**, N.º. 56, pp. 41-52, 1992. Disponible en:<https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/056/056_041.pdf>. Consultado el: 10 dic. 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PÉREZ, Alberto Julián. El joven Borges: criollismo y populismo, pp. 211-232. In: _____. **Literatura, peronismo y liberación nacional**. - Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2014.

PLISSON, Michel. Un genre musical du Nord-Ouest argentin: la baguala. **Journal de la Société des Américanistes**. Tome 73, 1987. pp. 219-242. Disponible en:<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_00379174_1987_num_73_1_1029>. Consultado el: 10 set. 2019.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, RJ, vol. 5, nº. 10, 1992, pp. 200-212. Disponible en:< <http://bibliotecadigital.fgv.br/1941/1080>>. Consultado el: 15 abr. 2019.

PORRAS, Raúl Barrenechea. **El legado Quechua**: Indagaciones Peruanas. Biblioteca Digital Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 1960.

REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (Tomo 1). Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, vol. 14, nº. 1, pp. 218-236, Jan/Jun. 2009. Disponible en:<<file:///C:/Users/Admin/335811150-1-PB.pdf>>. Consultado el: 22 abr. 2019.

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

SÁ, Alcindo José de. **Geocultura Política Pós-Moderna**: Limites e Fronteiras em Questão. 1ª ed. Recife. Ebook, 2016.

SANTOS, Paulo Roberto Alves dos. **Literatura comparada II**. Ilhéus, BA: EAD-UAB/UESC, 2013.

SAUTCHUK, João M. Manzolillo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 35, pp. 167-182, Brasília, janeiro/junho de 2010. Disponible en:<<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/archive>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

SCHERBOSKY, Federica. Geocultura: un aporte de Rodolfo Kusch para pensar la cultura desde una perspectiva intercultural. **Pensamiento e Ideas**, nº 7, pp. 43-52, agosto 2015. Disponible en:<<http://refperu.com/4%20Federica%2043-52.pdf>>. Consultado el: 19 ene. 2019.

SEFAMÍ, Jacobo. Neobarrocos y Neomodernistas en la Poesía Latinoamericana. **Centro Virtual Cervantes**. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo III, pp. 420-427, (1998b). Disponible en:<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xiii_b.htm>. Consultado el: 08 set. 2019.

SILVA, Mônica Martins da. A Escrita do folclore em Goiás [manuscrito]: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980), 279 p. **[Tese Doutoral]** – Programa de Pós-Graduação em História – Universidade de Brasília, 2008.

SILVA, Renata de L.; FALCÃO, José Luiz C. Cultura Popular: Seus Contornos, Desdobramentos e Materializações. **Rascunhos, Edição Especial**; v.3; n. 2, Dezembro 2016 – Universidade Federal de Uberlândia, MG. Disponible en:<<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1402>>. Consultado el: 15 mar. 2019.

SULMONT, David. Etnicidad, color de piel y desigualdades sociales en América Latina. **EDU**, Perú, 2015. Disponible en:<<https://puntoedu.pucp.edu.pe/>>. Consultado el: 31 mar. 2019.

TAPIA, Eulogia. **La Hacedora de Coplas**. 1ª. ed. Salta: Editorial Hanne, 2011.

TARITOLAY, Cirila Simona. **La vida en coplas**. 1ª. ed. Salta: Fondo Editorial - Secretaria de Cultura de la Provincia de Salta, 2014.

TARRAGÓ, Myriam N. La Arqueología de los Valles Calchaquíes en Perspectiva Histórica. **Revista Anales**, v. 6, pp. 13-42, 2003. Disponible en:<<http://www.red-redial.net/revista-anales,instituto,ibero,americano-176-200306.html>>. Consultado el: 12 mar. 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOBAR, Matilde C. de. La guitarra: metodología aplicada a grupos numerosos de instrumentistas. Experiencias metodológicas en el aula de clase. **ArtsEduca**. Universidad Jaime I, España, núm. 16, pp. 51-69, ene. 2017. Disponible en:<<http://www.erevistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2369/2017>>. Consultado el: 19 abr. 2019.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VEGA, Carlos. **Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina** - 1a ed. digital. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, EDUCA, 2016. Disponible en:<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/instrumentos-musicales-aborigenes-criollos.pdf>>. Consultado el: 23 abr. 2019.

VILLAGRÁN, Andrea J. Entre historia y tradición: reflexiones a partir del proceso de folclorización del pasado en Salta. **Revista Corpus** [En línea], Vol. 4, No 1, 2014. Disponible en:<<http://corpusarchivos.revues.org/793>>. Consultado el: 10 ene. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

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

ANEXO

LA REGIÓN GEOCULTURAL DEL NOA: HISTORIA Y EVENTOS

A. EL ESPACIO GEOCULTURAL DEL NOA Y SU CULTURA

Presentamos el espacio geocultural, o sea, un espacio estructurado entre lo geográfico y lo cultural que corresponde a una región montañosa localizada en el noroeste argentino e identificada por la sigla NOA. Veremos detalles importantes e interesantes sobre la geografía de esa región, el origen de la palabra calchaquí, algo de historia del noroeste argentino desde la época de la conquista española como la fundación de la ciudad de Salta, la permanencia de una hegemonía criolla-blanca en esta ciudad y, por extensión en todo el NOA.

También se presentará un breve análisis deductivo sobre la dicotomía entre lo que se entiende como cultura abierta y cultura cerrada, sustentando que el vocablo mestizaje debe ser entendido como un concepto producido y mantenido en el NOA que si bien, por un lado es peyorativo, otras veces no lo es, siendo apenas usado por las clases populares como forma de representarse a sí mismas. Otros conceptos aquí analizados son los de criollo, criollismo y cultura popular, disertando sobre la forma como este último concepto es mantenido en la región supracitada, dentro de la memoria colectiva y social de sus habitantes.

¿Qué entendemos por geocultura?

Al combinar lo geográfico - espacio físico donde se producen hechos reales e históricos – con la cultura, surge la variable propuesta por Kusch y sustentada también por Mugica (1999), definida como geocultura. Pero el concepto de geocultura es nuevo y representa una "compleja e histórica relación entre naturaleza y sociedad". De esta forma, la Geografía Cultural, conforme explican Moura-Fé, Silva y Gonçalves (2017, p. 306), "profundizó la relación de influencia del medio natural sobre las manifestaciones culturales". Conforme explica Ruchkys (2007: 13), hay una relación indiscutible entre el ser humano y el sustrato geológico (paisaje) que permite revelar "las diferentes maneras de apropiación cultural de los elementos de la geodiversidad".

De esa relación entre contexto geográfico (paisajes), seres bióticos y

humanos se producen y mantienen en la memoria hechos socio-históricos que, con el paso del tiempo, se convertirán en patrimonios geoculturales de gran valor científico, antropológico, cultural, histórico y económico. Sá (2016, p. 6) afirma que los estudios geoculturales posibilitan estudiar y comprender los signos materiales (productivos y simbólicos) que modelaron - y así lo continúan haciendo - el comportamiento y pensamiento del ser humano, dentro de un espacio geocultural.

Dicotomía entre culturas cerradas y abiertas

De acuerdo con lo propuesto por Sá (2016, p. 6) es posible afirmar que existe una dicotomía entre las culturas premodernas también definidas como cerradas, donde existen y se mantiene "[...] singularidades comunicacionales, de producción y de símbolos" abstractos "(mitos, ritos, dioses) como soporte espiritual / corporal" y aquellas sociedades modernas o abiertas, donde hay intervención permanente y vertical del Estado, del mercado, del dinero y de la globalización convirtiendo esos espacios geoculturales (micros) a partir de un proceso antropofágico "[...] devorados por los *te/os*, por el destino inalienable de la cultura del progreso productivo, en el mundo matemático cartesiano "(SÁ, 2016, p. 6).

En el modelo cartesiano, el proceso de valorizar y respetar las culturas se ubica dentro de un plano material compuesto de dos ejes (uno horizontal y el otro vertical) que sirven para realizar cálculos estadísticos y detallados, dejando de lado todo valor simbólico, intrínseco y cultural. En el NOA ocurrió un proceso antropofágico entre lo macro (globalización e intervención del Estado provincial) y lo micro (herencia de los pueblos originarios de ese lugar y de la transculturación colonial del siglo XIX).

Aspectos geográficos y culturales prehispánicos del NOA

El noroeste argentino (NOA) es una región subandina con una altura media de 1.500 metros sobre el nivel del mar, llegando en algunos puntos a más de 4.000 metros. Esta región está rodeada de montañas y cerros de hasta 1.000 metros, formando una serie de valles extensos como, por ejemplo, los valles calchaquíes interconectados entre sí y que comienzan en la provincia de Salta llegando hasta la provincia de Catamarca. La Cordillera de los Andes, dentro del espacio NOA, presenta características de un lugar casi inhóspito y muy árido con bajo porcentaje de lluvias y una fauna constituida principalmente por camélidos como la llama, la vicuña

y los casi extintos guanaco y alpaca. Su vegetación es la de una estepa compuesta por arbustos y cactus, con clima seco y cálido en verano y muy frío en otoño e invierno. Pero en los valles, el clima es templado, con árboles, abundante agua y lo que otrora fue un bioma rico en variedad de fauna y flora. Fue en este espacio geográfico vallisto, formado por valles anchos con ríos de deshielo, quebradas profundas y altas montañas que la cultura diaguita o valleserrana se desarrolló antes de la llegada de los conquistadores peninsulares.

El NOA está formado por dos cordones montañosos paralelos: el cordón occidental y el oriental, separados por valles como los calchaquíes. Será éste el escenario donde la cultura diaguita (formada por varios grupos tribales de la misma etnia) se desarrolló y luchó por su identidad y tierras. El cordón occidental tiene montañas que llegan a los 6.200 metros como el Nevado de *Chañi*; ya el oriental posee montañas más bajas.

Los Pueblos Originarios Prehispánicos del NOA

Presentamos algunos datos históricos sobre los pueblos originarios que habitaron la región del NOA, sumando la parte oeste de Bolivia y el Perú antes de la invasión por parte de los españoles, en el siglo XVI: 1) los indígenas de la región del Chaco (nordeste de la provincia de Salta que limita con otras dos actuales provincias argentinas: Formosa y El Chaco), antes de llegar los conquistadores, formaban dos grandes núcleos humanos: maticos y guaycurúes. La región del Chaco antes de la llegada de los españoles, comprendía el territorio ubicado entre el río Salado (norte de la provincia de Santa Fe, Argentina y los ríos Outiquis y Parapití (Bolivia). Al este, los ríos Paraná y Paraguay y al oeste los ríos andinos. El vocablo "Chaco" usado por los conquistadores era una deformación fonética de *Chacú*, que en quechua significaba "local de caza" del imperio Inca¹²².

Los maticos¹²³, habitaban la región occidental del Chaco (actual frontera boliviano-peruana) - que en aquel tiempo (siglos XV y XVI) lindaban con la Confederación Inca. Ese territorio matico tenía parte del territorio de Bolivia y se

¹²² Disponible en: <<http://hechoschaco.blogspot.com/2006/01>>. Consultado el: 07 mar. 2019.

¹²³ "[...] Los maticos se ambientaron en la región occidental del Chaco, de clima seco, con [...] escasez de agua [...] Avanzando hacia la precordillera [...]. Los guaycurúes se asentaron y adaptaron preferentemente en la región oriental [...]. Habitaron ambientes abiertos y húmedos con abundancia de ríos, lagunas [...]". Disponible en: <<https://www.diarionorte.com/article/149323/aborigenes-de-la-region>>. Consultado el: 03 mar. 2019.

extendía hasta la región precordillerana, en el noreste de la provincia de Salta. Por su vez, los guaycurúes se asentaron y adaptaron en la región oriental donde había abundancia de ríos, lagunas y pantanos.

Otro pueblo originario importante que otrora habitara los valles centrales de la actual provincia de Salta fue el de los diaguitas. Los integrantes de esta etnia andina tenían una altura promedio de 1.64 m, con piel de color marrón oscuro y cabello negro azabache y totalmente lacio; algunos grupos de diaguitas medían más de 1.75 metro de altura y eran de complexión robusta. Según un estudio antropológico realizado por González & Pérez (1998, p. 112), muchos diaguitas tenían sus cabezas braquicefálicas, o sea, más anchas y menos largas y muchos de ellos presentaban el cráneo deformado porque desde pequeños le habían atado tablas de madera al costado del cráneo para alargarlo.

Aunque la etnia diaguita tenía su lengua (*kakán*), cuando fue invadida y dominada por los quechuas (incas) se apropiaron momentáneamente del idioma del dominador. Con la expansión de la Confederación Inca hacia el noroeste del actual territorio argentino, los diaguitas transculturaron algunas costumbres, mitos, creencias y comportamiento. La segunda invasión territorial y cultural se dio con la llegada de los españoles (siglo XV). Una ocupación por veces pacífica y por otras, violenta que obligó a los pueblos originarios a someterse a sus costumbres, religión, creencias europeas a la fuerza, dejando de lado sus lenguas originarias para hablar solamente el castellano peninsular.

Los mitimaes eran indígenas diaguitas preparados por los conquistadores para comunicarse con sus pares hablando y comprendiendo el castellano. Según, Censabella (2007, p. 28), “[...] desde el momento en que dominaron las poblaciones, se estableció una nueva red de alianzas y grupos étnicos mixtos con diferentes culturas e idiomas”. Por lo tanto, el dominio inca en la región noroeste de Argentina fue de gran importancia porque, a pesar de que en esta región no parece haber durado más de medio siglo, dejó una huella indeleble en el aspecto material y, especialmente, en el aspecto sociopolítico de las culturas indígenas de esa región.

Las campañas de conquista del inca *Tupac* anexaron parte del noroeste de Argentina y las culturas diaguita, ya sometidas, aprendieron a trabajar con metales nobles (oro, plata) y metales útiles como el bronce. Aprendieron a construir fortalezas de piedra, los pucarás, como el de Andalgalá, en la actual provincia argentina de Catamarca, que albergaba una gran tropa que enfrentaba a los conquistadores

españoles (GONZÁLEZ; PÉREZ, 1998, p. 113-114).

Conforme Lanusse y Lazzari (*apud* Briones, 2005, p. 202), los españoles que fundaron la ciudad de Salta, en el Valle de Lerma, buscaron erradicar a los indígenas de ese lugar, provocando con eso una guerra que, en la primera mitad del siglo XVII duraría 37 años. A partir de una pesquisa en libros didácticos de Salta, Lanusse y Lazzari (2005) presentan una marca del etnocentrismo que hasta hoy perdura en la capital de Salta, de nombre homónimo, en ciudades vecinas a ésta y, por extensión, puede afirmar que también perdura en todo el NOA, en mayor o menor grado: la ausencia indígena, justificando de esta forma, que la ciudad de Salta fue construida en tierra virgen y que los pueblos originarios que habitaban los alrededores de la ciudad eran “guerreros, “rebeldes”, “destructores” y “atacantes”; un “peligro” ante el cual los conquistadores no hacen la guerra, sino que se “defienden”, “sobreviven” y buscan “protección en sus ídolos religiosos” (LANUSSE; LAZZARI (2005) *apud* BRIONES, 2005, p. 207).

En el siglo XVII iniciaron una violenta y desigual guerra contra los españoles, conocida como las Guerras Calchaquíes, que, según explica Assadourian (1998, p. 190), duró treinta y siete años (desde 1630 a 1667) provocando casi el total desaparecimiento de ese pueblo originario, constituido por diversos clanes de la misma etnia. Después de la derrota vino la subordinación casi esclava del trabajo en las minas de plata de Potosí (Bolivia) y, posteriormente, en el siglo XIX, la sumisión del remanente de este pueblo. Los españoles forzaron a los diaguitas a salir de su territorio, repartiéndose además, las tierras y los indígenas vencidos y sometidos.

Para Bazán (1985), la cultura diaguita casi desapareció después de las Guerras Calchaquíes del siglo XVII (1630 a 1665), pues debido a la ferocidad de estos indígenas, los españoles justificarían su exterminio o expatriación de sus tierras, repartiendo también a los vencidos como simples trofeos de guerra. Según el historiador argentino Levène (1987, p. 97), después de la colonización española, los diaguitas dejaron su ocupación ancestral (pastores) para convertirse en *mitayos*¹²⁴.

El vocablo “calchaquí”

Acerca del topónimo calchaquí empleado para designar algunos valles de la

¹²⁴ “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” (FORNELLS, 2016, p. 88).

provincia de Salta es necesaria una mayor explicación y, para ello, debemos remontarnos al siglo XVI (1563) con la creación por parte de la Corona Española de la provincia de *Tucumán, Juríes y Diaguitas*¹²⁵. Desde el principio, los invasores peninsulares sufrieron fuertes ataques de los originarios, principalmente de los diaguitas. El *huaca* (persona sagrada) Juan Calchaquí, jefe de la tribu diaguita de los *Tolombones* armó la primera rebelión contra los españoles (1560-1563). Haré hincapié en este bravo guerrero promotor de las Guerras Calchaquíes en las cuales participaron valientemente y en desventaja armamentista, varias tribus agrupadas bajo el nombre de *Tolombones* de las cuales Juan Calchaquí era su líder.

Entre 1560 a 1563 los indígenas comandados por él – entre ellos la tribu de los Quilmes – enfrentaron a los invasores españoles destruyendo, en 1562, las 3 ciudades más importantes de la época: Londres, Córdoba de Calchaquí y Cañete en Tucumán. Cuando es hecho prisionero, los españoles lo usaron para libertar algunos rehenes españoles en manos de los diaguitas tolombones¹²⁶. En el siglo XIX, en homenaje a su bravura, se bautizaron los valles (antiguos territorios diaguitas) con su nombre: calchaquí.

Estructura Geopolítica del NOA: Provincias; Clima; Geografía

El NOA está constituido por seis provincias argentinas mencionadas según su posición, de norte a sur: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. Al oeste de cinco de estas provincias está la Cordillera de los Andes, haciendo divisa natural con Chile. Al norte, las provincias de Jujuy y Salta hacen frontera con Bolivia. La única provincia que no limita con Chile es Santiago del Estero, localizada al sudeste de la provincia de Salta e al este de la provincia de Tucumán. En la parte norte del NOA, limitando con Bolivia, está la provincia de Jujuy.

En el siglo XVI, un grupo de españoles que venían desde el Perú, comandados por Francisco de Argañarás y Murguía funda, en el valle de Jujuy, la ciudad de San Salvador de Velazco el 19 de abril de 1593¹²⁷. Anterior a esa fundación, otro grupo hispánico comandado por Juan Ochoa de Zárate funda en 1591 una villa

¹²⁵ Disponible en: <<https://www.elhistoriador.com.ar/por-los-valles-calchaquies/>>. Consultado el: 08 mayo 2019.

¹²⁶ Disponible en: <<https://paisdelosquilmes.blogspot.com/2008/12/especial-juan-calchaqu.html>>. Consultado el: 08 mayo 2019.

¹²⁷ Disponible en: <<https://maxitell.wordpress.com/2010/04/19/fundacion-de-san-salvador-de-jujuy/>>. Consultado el: 08 mayo 2019.

que sería llamada posteriormente de Humahuaca, apropiándose del nombre que los originarios de ese lugar daban a sus tierras¹²⁸. En las montañas existen espacios de diferente anchura, las quebradas por donde corren ríos cuyo caudal solo es considerable en verano, cuando la nieve de las cumbres se derrite. La figura a continuación presenta el mapa de la región del NOA, dentro de la República Argentina.

FIGURA 13: La región geocultural del NOA



Fuente: https://www.ecured.cu/Noroeste_Argentino, 2019.

Las quebradas, usadas desde la conquista española, han servido como vías de comunicación y algunas de ellas forman extensos valles algunas veces muy anchos y otras, más angostos. Las quebradas más importantes son: Humahuaca (provincia de Jujuy); del Toro; de las Flechas y Guachipas, todas ellas localizadas en la provincia de Salta. Los valles más fértiles donde se levantaron las ciudades desde la época de los conquistadores son: Lerma, Calchaquíes y Campo Santo, en Salta. En la provincia de Jujuy está el valle Jujeño. El clima de la región es templado con copiosas lluvias estivales pero con un invierno riguroso, pudiendo nevar en la parte occidental, próxima

¹²⁸ Disponible en: <<https://www.welcomeargentina.com/humahuaca/historia.html>>. Consultado el: 08 mayo 2019.

Salta y su Historia: Hegemonía Criolla-Blanca

La provincia de Salta forma parte del NOA e históricamente será la que, desde su capital homónima, impuso y controló toda manifestación cultural de la región, porque desde el siglo XVI, fue la primera ciudad establecida por los españoles que llegaron desde el Perú fundando ciudades en nombre de la Corona Española¹²⁹. Teóricos argentinos insinúan que existe una ideología etno y eurocéntrica en los libros didácticos que son usados en las escuelas provinciales de Salta. Ideología mantenida por la clase hegemonía de turno, desde el siglo XIX, insistiendo en que Salta es una provincia:

“orgullosa de su diversidad de climas y paisajes y rica en manifestaciones culturales de distintos Orígenes [...] En correspondencia con esa diversidad en el paisaje, la diversidad de tipos humanos identificados, al siglo veinte son: el gaucho, el colla, los indios del Chaco – para algunos, el negro y el mulato –, el inmigrante y la gente decente de estirpe hispana” (LANUSSE; LAZZANI *apud* BRIONES, 2005, p. 213).

Del análisis discursivo del párrafo citado es posible aseverar que el vocablo gaucho pasa a representar a los individuos mestizos, independiente de cuales sean las razas que lo constituyeron como sujeto. El *colla* o *coya*, define a los sujetos indígenas o descendientes de pueblos originarios de la Puna y del sur de Bolivia. Ese vocablo también es usado de forma peyorativa en las provincias del NOA para menospreciar a individuos de piel oscura o de bajo nivel educativo o económico.

El Mestizaje en el NOA

Los límites nacionales dentro de la región del NOA son un importante factor que incide en la identidad geocultural del lugar. Así, un individuo nacido en Salta siempre se identificará como tal, no aceptando ser llamado, por ejemplo, de tucumano o jujeño. Sin embargo, existe un enorme grupo social constituido por inmigrantes bolivianos, peruanos y paraguayos que habitan en la región y cuyos descendientes mantienen viva su memoria ancestral y su identidad territorial, definiéndose a sí mismos con el gentilicio de donde sus padres nacieron (boliviano, paraguayo, peruano, etc.).

¹²⁹ “[...] La Ciudad de Salta fue fundada el 16 de abril de 1582 [...] El propósito de ocupar y fundar ciudades en el territorio [...] era para brindar protección a las riquezas de las minas de plata del Potosí [...]”. Disponible en: <<http://municipalidadesalta.gob.ar/historia/>>. Consultado el: 10 mar. 2019.

Cada grupo social posee, en los centros urbanos del NOA sus respectivos clubes o sociedades culturales como la Sociedad Paraguaya; el Centro Cultural Español, el Centro Boliviano y la Sociedad Italiana, por ejemplo. De esta forma, la población del NOA está compuesta, mayoritariamente, por descendientes de pueblos originarios que habitaron esa región (principalmente los diaguitas) y otros que habitaron Jujuy o Bolivia (omaguacas, aimaras, chibchas, quechuas, lules, etc.), junto a un contingente de extranjeros y sus descendientes, constituyendo la parcela social de descendientes europeos que se autodefinen como criollos. Esa característica de mestizaje en Argentina y otros países latinoamericanos prevalece desde el siglo XIX (o tal vez, desde más antes) hasta los días actuales, demarcando una línea imaginaria y racista entre los blancos (criollos con algún tipo de descendencia europea) y los negros (personas de piel más o menos oscura, descendientes de indígenas o afrodescendientes).

El Proyecto Peruano PERLA: Verosimilitud con el NOA

Conforme explica Sulmont (2015, p. 1), en 2009 se creó en el Perú el Proyecto sobre Etnicidad y Raza en Latino América-PERLA, dirigido por el profesor Edward Telles de la Universidad de Princeton contando con colaboradores del Perú, Brasil, Colombia y México. El resultado del PERLA es preocupante, pues en el inicio del Tercer Milenio y del siglo XXI, en muchos países latinoamericanos continúan existiendo y manteniéndose en la memoria colectiva y social algunas tipologías relacionadas con conceptos de etnia y raza y, lógicamente, la tipología de las personas debido al color de su piel es la más notoria.

Esas tres clases (tipos) que perduran en toda América están asociadas a diversos estatus sociales donde participan la discriminación y la exclusión, pues conforme explica Sulmont (2015, p. 1), “[...] las clasificaciones étnico raciales y el color de la piel [...] asociadas con diversos status sociales y experiencias de exclusión y discriminación”. O sea, aún existen clasificaciones étnico-raciales donde el color de la piel indica también el estatus social; de esta forma, indígenas y afrodescendientes con piel más oscura pasan a ocupar - según Sulmont (2015, p. 1) -, posiciones de menor estatus social, enfrentando así, con mayor frecuencia, situaciones de discriminación. Por otro lado, los mestizos y blancos con piel más clara ocuparán niveles más elevados dentro del estatus social en las mismas sociedades.

Para Vázquez y Cortina (2018, p. 55), en Latinoamérica el imaginario popular arraigado en las sociedades es creer en el postulado tradicionalista de que “[...] entre más clara es la piel de un individuo, mayor es su estatus socioeconómico” y, consecuentemente, esa característica física como es el color de piel incidirá que los individuos de color igual, sean tratados de una u otra forma. Según la pesquisa de Telles realizada a través del PERLA (2009) en México, está comprobado que individuos con tonos de piel oscura poseen un nivel educativo inferior y realizan trabajos menos calificados recibiendo, obviamente, salarios menores y menos ofertas de empleo.

Además, esta parcela social está constituida por sujetos que presentan un estado de salud más precario, a diferencia de los trabajadores de piel clara¹³⁰. En un artículo publicado en los Anales de la Universidad de Buenos Aires-UBA en 2018, un grupo de teóricos presentó la tesis de que desde el siglo XIX, surgió y se mantiene hasta los días actuales el discurso elitista a favor de una sociedad homogénea a partir de fenotipos de blancos europeos:

“[...] Desde finales del siglo xix se instauró en la Argentina, con Buenos Aires como epicentro, el discurso de una sociedad homogénea con rasgos culturales y fenotípicos blanco-europeos. Resultó ser una historia particular en un contexto latinoamericano que mayoritariamente mantuvo una ideología centrada en el mestizaje” (ROCCA et al, 2018, p. 165).

Es obvio que esa diferencia fenotípica en Argentina constituya una especie de margen que separa personas no sólo por su color de piel como también por las culturas que ellas representan y por las costumbres e ideologías dentro de sus respectivos discursos.

Conceptos de criollo y criollismo en el NOA

Es importante entender la fuerza del vocablo criollo, dentro del espacio geocultural del NOA como también en todo el territorio latinoamericano. Neologismo creado en el siglo XIX - junto con otros como patria, nación y tradición - servía para diferenciar aquellos que eran hijos de españoles nacidos en tierra americana, de

¹³⁰ “[...] individuos con tonos de piel oscuros tienen un nivel educativo inferior, trabajan en ocupaciones que requieren menos calificaciones, reciben salarios por hora menores, reportan estados de salud más precarios, tienen un acceso más restringido a servicios públicos y reciben menores ofertas de trabajo, en comparación con sus contrapartes de piel clara” (VÁZQUEZ; CORTINA, 2018, p. 55).

condición aburguesada y con estudios superiores (mayoritariamente eran abogados o militares de alto rango). Dentro del inmenso espacio geocultural de Latinoamérica, criollo era la palabra calificativa usada para designar a los descendientes blancos de los peninsulares establecidos en algún lugar del territorio dominado por la Corona española.

Según Ayluardo y Heredia (2008, p. 18), los criollos mexicanos buscaron, desde el siglo XVII, apropiarse de las tierras conquistadas por sus antepasados sustentando así “[...] la formación de una identidad propia diferente a la de la península. El discurso criollo que se construyó a lo largo de los años fue jurídico, ya que le pedían al rey el otorgamiento de oficios y beneficios como su derecho”. En Brasil, criollo (representado con el vocablo portugués de *crioulo*) representaba tanto a los “[...] descendientes de europeos nacidos en las antiguas colonias europeas” cuanto al “[...] negro nacido en el Brasil¹³¹”.

Adolfo Caminha publicó en 1895 su novela titulada *Bom-Crioulo* donde emplea el vocablo *crioulo* para describir de manera exacerbada, a un personaje de origen africano, siendo, por lo tanto, disímil semánticamente del vocablo castellano “criollo” usado en la misma época en ex-territorios de la Corona española. En la novela de Caminha (1895), leemos: “[...] *Com efeito, Bom-Crioulo não era somente um homem robusto [...] A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas [...]*” (CAMINHA, 1995, p. 20).

Retornando a la palabra criollo con semántica castellana, es posible afirmar que la misma es empleada desde el siglo XX en discursos con énfasis en lo político que en lo cultural. Un discurso empleado, obviamente, por la clase hegemónica para clasificar eventos populares. Según el profesor peruano Luis G. Acuña (2007, p. 116), “[...] *Criollo* es una palabra que en el Perú de hoy sirve para calificar objetos, fenómenos culturales y conductas por doquier (e.g., *música criolla*, *fiesta criolla*, *gracia criolla*)”. Así transformada, la palabra criollo(a) (con función semántica o sintáctica) se ha convertido actualmente en una especie de rótulo que en manos de un grupo social determinado es usado para caratular cualquier evento popular como criollo, incluyendo experiencias culturales de grupos minoritarios: *fiesta criolla*; *comida criolla*; *danza criolla*; *criollazo*; *criollada*, etc.

¹³¹ Disponible en: <<https://dicionario.priberam.org/crioulo>>. Consultado el: 10 mayo 2019.

En el siglo XX (segunda mitad), en Argentina, la palabra en cuestión fue adoptada por la clase mestiza para representar a los gauchos que participaron de las guerras independentistas, subordinados a diferentes caudillos como Güemes, Urquiza, Quiroga o Rosas. Según explican Rocca [et al] (2018, p. 166), las dinámicas regionales del mestizaje en América Latina y en Argentina fueron múltiples y, por lo tanto, actualmente hay diferentes panoramas, cada uno representativo de una región o país.

De esta manera, “[...] más allá de estos grandes rasgos, las dinámicas regionales de mestizaje y desplazamiento que se sucedieron han sido múltiples y, por lo tanto, los panoramas que se presentan en la actualidad son muy diversos” (ROCCA [et al], 2018, p. 166). ¿Cuándo fue que este vocablo ganó prestigio en la sociedad argentina? Di Tella (2017) menciona que a principios del siglo XX así como habían ilustrados que despreciaban al criollo debido a un posicionamiento racista-etnocéntrico como el de Domingo F. Sarmiento (autor del libro *Facundo*) otros, como el español Juan Bialet Massé (1905) rechazaban ese racismo exaltando al operario criollo sobre el operario extranjero debido a su fuerza muscular y a su inteligencia¹³².

Sin embargo, el vocablo criollo desde el siglo XIX y hasta mitad del siglo XX sería, en Argentina, una palabra de poco respeto por parte de la burguesía ultramarina con aires de superioridad. Por lo tanto:

*“[...] o sentimento de superioridade da população ultramarina em relação ao país fazia com que sentissem muito pouco respeito pelas classes altas locais, a cujos equivalentes em seus países de origem teriam considerado seus superiores naturais [...] pois por mais distintos que fossem, na Argentina eram **criollos**, e isso já os colocava em outra categoria”* (DI TELLA, 2017, p. 147).

Fue, con la llegada al poder político del General Juan D. Perón en 1945, que el discurso sobre el ser criollo y el criollismo en Argentina tomará otros rumbos. Como explica Adamovsky (2015, p. 31), la expansión del vocablo criollo asociado al sentimiento del criollismo ya venía expandiéndose lentamente desde final del siglo XIX, fortaleciéndose con Perón en el siglo XX debido a cuatro motivos:

- i. El desaparecimiento del mundo gaucho estaba siendo usado como elemento nostálgico por los criollos de clase baja y como forma de

¹³² “[...] O operário crioulo, por sua força muscular e sua inteligência, revela uma superioridade notável, e a experiência da oficina, da ferrovia e da agricultura demonstram que ele não é estranho nem refratário a nenhuma arte ou ofício” (DI TELLA, 2017, p. 122 *apud* MASSÉ).

rechazo a la modernización;

- ii. El vocablo gaucho era usado por inmigrantes para sentirse parte de la nación siendo usado como símbolo de nacionalidad auténtica;
- iii. La palabra criollo(a) sería usado de forma peyorativa por las elites para catalogar dentro de este vocablo a todo(a) aquel(la) que era revoltoso(a);
- iv. Este vocablo fue usado durante la época de Perón (1945-1955) como un canal a través del cual la cultura popular consiguió reivindicar la heterogeneidad étnica del pueblo (mestizos y negros) que durante siglos fue negada o escondida por las elites hegemónicas y su discurso racial.

Por cierto, Perón usó el discurso a favor del criollo como una herramienta política. Según Adamovsky (2015, p. 33), “[...] el criollismo fue un verdadero lenguaje en común de los participantes del movimiento [peronista]”. Empleado también por los movimientos nacionalistas de 1943, el criollismo (ser criollo) fue considerado dentro de las políticas culturales populares “[...] cuyo objeto era nacionalizar una masa que seguía teniendo una importante proporción de extranjeros y, a la vez, combatir la influencia del comunismo” (ADAMOVSKY, 2015, p. 34).

El literato argentino Jorge L. Borges (1921) interpretó al criollismo desde su óptica poética. Para él, lo popular y lo criollo debían ser considerados como partes de una nueva arte vanguardista argentina. Según explica Pérez (2014, p. 212), para Borges los criollos ya no estaban solamente en el campo como también en las ciudades porque “[...] Los herederos de ese mundo criollo eran los habitantes pobres de los suburbios y los barrios bajos”.

No serían los inmigrantes europeos ni sus descendientes los que Borges consideraría como criollos, pues éstos constituían la clase media en formación. Borges sustentaba que la poesía popular estaba en todos los barrios porteños, no así en la poesía culta. De esta manera, el vocablo criollo va a ganar un estatus de popular substituyendo o fundiéndose con el concepto de gaucho, pasando a representar no solo al habitante mestizo del campo como también al sector marginado de las ciudades, aquel que no pertenece a la clase media ascendente, producto de la última inmigración europea después de la Primera Guerra Mundial.

Según este literato supramencionado, se había inspirado en el poeta Carriego (el primero en hacer que un personaje criollo salga del campo para la ciudad) creando, como explica Pérez (2014, p. 212), “[...] una alianza poética entre la ciudad y el campo. Los sujetos mitificados, héroes y antihéroes de sus poemas, eran el compadrito electoral y el cuchillero, el carrero y el cuarteador”. Lo criollo se confunde con lo gaucho: el criollo será el personaje que representa a la clase baja de las ciudades; aquel que conserva costumbres campestras dentro del ambiente urbano, que se defiende de la opresión y que se fortalece en su patriotismo nacionalista. El gaucho será apenas una figura decorativa, usada en los desfiles patrióticos, principalmente en Salta, para recordar aquellos hombres ignotos que en las guerras independentistas del siglo XIX lucharon como soldados forzados para defender las tierras de sus amos latifundistas o algún ideal “patrio” producido por la clase criolla blanca, elite de aquellos tiempos que gobernaba en todo el territorio argentino.

La Cultura Popular: conceptos y modelos

A priori es preciso entender el concepto de cultura para, posteriormente, asociarlo al adjetivo “popular”. Para Chartier (1995, p. 179), cuando asociamos ambos vocablos, creamos una categoría erudita mantenida por la academia con la pretensión de debatir o polemizar acerca “de la propia definición de cultura”. Según Certeau (1995, p. 141), la cultura popular es apagada o parcialmente expulsada de las escuelas cuando represente actividades profesionales que la elite no reconoce como culturales ¿Sería este el caso del canto coplero y de la luthería en el NOA?

Es cierto asegurar que los actores de una cultura popular no se preocupan en designar así a sus prácticas culturales, como tampoco se consideran sujetos pertenecientes a ese tipo de cultura. De esta forma, reforzamos aquí la importancia de la expresión formada por estos dos vocablos: cultura popular la cual, en este trabajo está relacionada a dos eventos: el canto coplero considerado como una práctica incorporada musical y la luthería de instrumentos musicales folclóricos, situando tales eventos en un espacio geocultural: el NOA.

Para Delgado (2007, p. 205), lo popular, como en el caso del término compuesto de música popular es un vocablo que, en Castellano, se refiere a la música del pueblo, bien diferente de lo que es la música tradicional folclórica. Así, cuando hablamos de algo popular (música instrumental o cantada), inclusive cuando usamos ese adjetivo para los artesanías y la luthería, debemos cuidar para que tal adjetivo no

produzca implicaciones afectivas y/o políticas. Lo popular también puede ser usado para describir aquello que Delgado (*apud* Vidal, 2007, p. 205) considera como tradicional y auténtico, de origen rural, en contraposición, por ejemplo, a una música urbana de consumo masivo y artificial, denominando de esta forma a todo lo que no es producido por una sociedad local y si prestado o copiado de otras sociedades como las europeas, asiáticas o norte-americana.

Pareciese que en América Latina, la cultura que las elites valorizan es aquella que Kusch (2007) ya anunciaba en los años 70: aquella relacionada con el “saber enciclopédico”; o sea, aquella que nos obliga a fingir ser alguien superior, como forma de esconder un real complejo de inferioridad mantenido en la memoria colectiva y social de cada generación, el cual nos impulsa a querer ser más frente a los otros, representados por aquellos países llamados de desarrollados. Ese paradigma enciclopédico alcanza también a la clase popular debido a la fuerza gubernamental de prescribir, dentro de las Constituciones de los países latinoamericanos, la obligatoriedad (hacia los progenitores y tutores de sujetos menores de edad) de ir a una escuela y a la obligación por parte del cuerpo docente de cumplir con los objetivos curriculares cuya principal misión es enseñar a leer y escribir; o sea, dándole mayor énfasis a la escritura antes que a oralidad.

Aunque muchas leyes de educación de países en vías de desarrollo, como la Ley Federal de Educación de Argentina de 1997¹³³ proponen un cambio de pensamiento a fin de mejorar la didáctica y las técnicas de abordaje pedagógicas, la mayoría de los docentes de países latinoamericanos continúan presos a un sistema de enseñanza tradicional, olvidando o desconociendo que la mayor parte del proceso de enseñanza-aprendizaje, con base en el paradigma de Vygotsky (2001), se produce y mantiene por medio de la interrelación dialógica, donde la oralidad tiene mucha importancia y fuerza pedagógica.

De esta forma, cuando se habla en cultura es fundamental comprender su amplitud y para ello, podemos recurrir a las Ciencias Sociales, pues ellas nos permiten entender y respetar el postulado relacionado a lo que debemos definir como cultura, visto que este vocablo es polisémico y que lleva a confundir educación con cultura. Como sustenta Cuchê (1999, p. 9), cultura es un concepto necesario para unir la noción de humanidad con las diferencias que cada pueblo posee, ya que “el hombre

¹³³ Disponible en: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001917.pdf>>. Consultado el: 16 mayo 2019.

es esencialmente un ser de cultura”.

Siendo los humanos un ser cultural, en toda sociedad habrá cultura, con sus características que le son propias y que la definen, aproximándola o alejándola de otras sociedades. Las características relacionadas con el medio ambiente inciden también sobre la cultura que pasa a ser entendida como un “[...] *conjunto de habilidades e novas capacidades [...] foi fundamental para a evolução humana desde seus primórdios, ao possibilitar [...] a capacidade de transmitir maiores quantidades de informação sobre o mundo*” (MOURA-FÉ; SILVA; GONÇALVES, 2017, p. 3067).

Luego, la interrelación entre naturaleza, espacio geográfico y sociedad humana determinará ciertas marcas culturales manifestadas en las artes, en el lenguaje (morfosintaxis, semántica y/o fonética) y en las reglas comportamentales de una sociedad. Como asevera Eagleton (2011, p. 11), la cultura - en su acepción semántica – se refiere al cultivo, el cual debe ser cuidado y mantenido activamente dentro de una sociedad, visto que esa actividad nace y se mantiene de dentro de una dialéctica que transita entre lo natural (real) y lo artificial; entre aquello que hacemos afectando el mundo y aquello que el mundo hace y nos afecta.

La Cultura Popular del NOA

Para algunos teóricos, la cultura popular de los habitantes del NOA se basa en la identidad étnico-cultural que surgió del mestizaje, hibridación o transculturación entre culturas diferentes mediante procesos de unificación, distanciamiento, treguas y/o conflictos bélicos. Esa mezcla tenía tres bases conceptuales o anclas, según explica Fernández (2007, p. 58): el **mito** de los amerindios, la **utopía** hispánica (con base en la religión católica) y el **logo** científico-técnico de la modernidad.

Destacamos el trabajo del profesor Gaspar R. Fernández (2007), que sirvió como apoyo teórico para esta pesquisa exploratoria de carácter bibliográfico-documental, pues este docente es investigador y difusor – desde más de cuatro décadas – de la cultura del NOA. Por cierto, este estudioso del NOA es Licenciado en Filosofía (1953) “por la Universidad Pontificia de La Salamanca (España) [...]”. Entre 1966 y 1971 [...] promovió la formación del “NOA cultural”¹³⁴. Como explica el profesor supracitado, el mito amerindio representaría la ideología eurocéntrica de que América

¹³⁴ Disponible en: <http://www.sgonoticias.com.ar/noticia/gaspar-risco-fernandez-fue-investido-con-el-grado-de-doctor-honoris-causa_719.html>. Consultado el: 11 mar. 2019.

– en su totalidad - poseía solamente una única raza: la indígena; la cual, dentro de los parámetros europeos, no presentaba algún tipo de cultura válida, pasando a considerarse a todo indígena como un salvaje o ser primitivo. No es sólo con los españoles que ese mito funciona desde el descubrimiento de América; también lo es con los portugueses. Viveiros de Castro (2002), en su Prólogo, presenta la cuestión del dualismo empleada y mantenida por antropólogos estructuralistas y posestructuralistas sobre clasificaciones dicotómicas relacionadas a las culturas indígenas. Para este teórico, “*o estruturalismo é costumeiramente associado a uma dileção imoderada por classificações dicotômicas e a uma propensão a enxergar dualidades em toda parte*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 12).

Luego, este pensamiento dicotómico estructuralista que predomina en toda América es uno de los sustentadores del mito amerindio, sea en Latinoamérica como en otros países cuya lengua oficial no es el Castellano, como el Brasil. Tal vez, la culpa de que todavía exista en este nuevo siglo XXI un pensamiento dicotómico - donde por un lado están los indios (no importando de ellos a cual tipo de cultura o pueblo originario pertenezcan) y por otro lado los blancos – esté en la academia y los estudios etnográficos de inicio del siglo XX.

Lo cierto es que no podemos avanzar en nuestros estudios etnográficos o etnomusicales si no dejamos de lado el concepto erróneo de que la naturaleza comportamental (pensamiento) de los indígenas (como un todo) es “inacabada, imperfecta, desequilibrada y asimétrica”, conforme nos comenta Viveiros de Castro (2002, p. 12). Por otro lado, la utopía hispánica llevó a los europeos y a sus descendientes directos (los criollos) durante más de tres siglos a creer firmemente – bajo la influencia de la Iglesia Católica – que los pueblos originarios debían pasar por el proceso de civilización, sea por la fuerza o por el convencimiento de que la única salvación de sus almas salvajes sería por medio de la fe cristiana, pues, para el pensamiento euro-etnocéntrico, los españoles (así como también sustentaban los portugueses) eran los conquistadores y los indígenas, los conquistados.

La última base propuesta por Fernández (2007), representa el logotipo de la modernidad: el dominio de la tecnología y de las ciencias que inciden de forma directa o indirecta sobre la cultura de una sociedad. Un caso concreto de esta influencia es la industria cultural y la fuerza comunicativa de los medios virtuales o visuales (TV, Internet, radio, *outdoors*, festivales, concursos, estudios de grabación, etc.), los cuales son usados –a modo de ejemplo en este trabajo - cotidianamente por los cantores

copleros y también por los luthiers como forma de propagar, ofrecer y vender sus productos y performances.

Comprender la cultura popular de alguna sociedad latinoamericana (en este caso, la que corresponde al NOA), según sustenta Fernández (2007, p. 58), implica en que precisaríamos compenetrarnos de ella, incluyéndonos como miembros coparticipes a fin de profundizar los estudios socioculturales hasta convertirlos en nuestra propia *ecúmene*, constituida por un lazo cultural que nos identifica sea porque poseemos la misma herencia sanguínea o porque, culturalmente, nos sentimos identificados con esa cultura popular. Además, la cultura del habitante del NOA es un proceso que nunca acaba, constituido por la interculturalidad entre varias culturas de pueblos originarios, entre los cuales están los *diaguitas* (indígenas de los cerros) y los *quechuas* (agrupados por el vocablo de *incas*).

Otrosí, el discurso sobre la constitución del “NOA cultural” solamente se establece en el pensamiento académico y popular de sus habitantes “en la segunda mitad del siglo XX”, convirtiéndose en lo que Guzmán (2011, p. 1), sustentó: “un espacio de discusión y de intercambio que se encauzó en proyectos y propuestas de trabajo orientadas a sacudir los saberes establecidos [...] y [...] repensar los fundamentos y prácticas culturales en la región”. Para Guzmán (2011, p. 3), la consciencia del habitante del NOA convertida en su *ecúmene*, según el postulado supramencionado de Fernández (2007), motivó a los sucesivos gobiernos regionales junto con la elite hegemónica criolla – mantenida por entidades privadas y oficiales - a resolver conjuntamente los problemas socioculturales que afectaban a todas las clases sociales del NOA.

En los años 70, Würschmidt y Setti-Cuadrante presentan el discurso sobre la heterogeneidad del NOA, lo que exigió de las entidades públicas y privadas un replanteo que, además de evitar el rompimiento de las relaciones causales de sus habitantes (relación cotidiana y permanente entre las clases sociales), diese la posibilidad de la manutención del respeto hacia el espacio natural y hacia sus habitantes, considerando que “la unidad regional se basa en una conciencia popularizada que parte de las raíces históricas, folklóricas y culturales” (GUZMÁN, 2011, p. 4).

Por otro lado, es posible de pensar que el contacto secular entre culturas en el NOA (particularmente) provocó un fenómeno sociocultural definido como transculturación, vocablo podría considerarse aquí como un sinónimo de la mezcla

cultural surgida en toda América y visible desde hace siglos en la región del NOA. Tanto el contacto cuanto el intercambio no son, simplemente, conceptos étnicos ya que ellos representan un proceso evidentemente más profundo dónde surge y se mantiene una interrelación humana importante (construida con base en el respeto mutuo), junto a una comunicación permanente y a un proceso de aprendizaje secular de valores, tradiciones, creencias, ritos, mitos, lógicas y racionalidades diferentes entre las personas y/o los grupos sociales. El resultado de esa interrelación es la construcción de un nuevo imaginario colectivo que posibilita el desarrollo pleno de las capacidades individuales y colectivas separadas de las diferencias culturales y sociales de cada individuo.

En el NOA, el mestizaje (o mezcla cultural) también debe considerarse como una forma de transculturación o hibridismo entre aquellos pueblos originarios de otrora y la cultura foránea europea. Con base en el postulado de García Canclini (2001, p. 21), defino esa mezcla cultural como un hibridismo convertido en un proceso fundacional de las sociedades del “nuevo mundo”, porque “la mezcla de colonizadores españoles y portugueses [...] con indígenas americanos [...] volvió al mestizaje un proceso fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 21).

Por cierto, el vocablo propuesto por García Canclini (2001), representa aquí un proceso sociocultural donde, de forma discreta, intervinieron diferentes prácticas culturales que antes de la llegada a América por los españoles, existían separadamente (por un lado, las prácticas de los peninsulares y por otro, las prácticas culturales de los pueblos originarios del NOA), pero que, al combinarse durante los cinco siglos, crearon nuevas prácticas culturales y objetos de arte además de estructuras socioculturales características de un grupo social mestizo o criollo.

Ejemplos de este hibridismo cultural son el folclore (artesanías y músicas como el canto coplero) además del oficio de luthería que aún existe en el NOA, aunque todos ellos estén bajo el dominio de las sucesivas clases dominantes desde hace ya más de dos siglos, sean ellas parte de una oligarquía civil o militar, pero siempre mantenida por esa parcela de criollos descendientes de europeos. Un dominio donde entra, obviamente, el juego de poder entre clases sociales; un poder invisible que, según Bourdieu (1989, p. 7) es reconocido como simbólico debido a la complicidad entre aquellos que fingen no se dominados por él y por aquellos que lo ejercen.

Poder simbólico muy arraigado en toda Latinoamérica – con énfasis en la

región del NOA - es, sin dudas, el folclore asociado a la tradición. La influencia del folclore como herramienta ideológica del poder hegemónico es muy fuerte en la región del NOA, teniendo como centro que irradia decisiones y posiciones sobre la tradición, el patrimonio cultural inmaterial y el folclore a la ciudad de Salta, espacio geocultural donde se encuentra el Consejo Federal del Folklore de Argentina-COFFAR. Un Ente no-gubernamental que busca la conservación del patrimonio inmaterial de la región y de todo el país siendo también el mantenedor de archivos folclóricos de la región y de países limítrofes como Bolivia, Chile y el Paraguay. En el sitio web del COFFAR¹³⁵ encontramos la siguiente presentación del mismo:

“[...] es una Organización Sociocultural [...] constituida y conformada por organizaciones [...] agrupadas voluntariamente y con el propósito de [...] fines sociales y culturales. Por lo tanto, la integran federaciones, [...] argentinas como, igualmente [...] de América del Sur. También podrán ser parte del Consejo [...] todos los hombres y mujeres que bregan y luchan por defender y acrecentar las diversas culturas folklóricas diseminadas a lo largo y a lo ancho de América” (COFFAR, 2012)

Del análisis crítico-discursivo del párrafo *in supra* se desprenden los siguientes tópicos:

- i. El COFFAR no es un Ente gubernamental y, por lo tanto, no representa directamente al pensamiento nacional o latinoamericano;
- ii. Las asociaciones que componen el COFFAR tienen carácter “voluntario” cuyo objetivo sería el de perfeccionar los aspectos socioculturales que cada una de ellas defiende o protege;
- iii. El COFFAR se relaciona con entidades a nivel nacional e internacional, sin especificar algunas de ellas, ni siquiera mencionando al Brasil;
- iv. Este Ente incorpora para sí el aporte internacional y nacional de “personalidades”; o sea, de figuras conocidas y respetadas, además de “artistas” y “periodistas” de todo el continente, sin especificar si el vocablo “América” se refiere solamente a la parte hispanohablante o abarca también a América del Norte y países latinoamericanos con idiomas diferentes al castellano.

Entre los elementos folclóricos - que según el COFFAR entran en esa

¹³⁵ Disponible en: < <http://www.coffar.org.ar/principios.html>>. Consultado el: 11 ene. 2019.

definición – se encuentran dos géneros musicales: la zamba y la chacarera, entre otros. Ya el canto coplero todavía continúa siendo marginalizado por ser representativo de minorías compuestas – mayoritariamente - por la clase popular, aunque el COFFAR posibilite encuentros internacionales de la copla, como el *VI Encuentro Internacional de la Copla* (2019) a realizarse en la ciudad boliviana de Tarija (frontera con la provincia de Salta). Sin embargo, este Ente no patrocinó ningún encuentro de luthiers de instrumentos musicales andinos, presentando apenas algunos eventos con muestras de artesanías. De esta forma, la cultura popular del NOA y regiones fronterizas internacionales está marcada por una dicotomía: por un lado, la hegemonía de la clase dominante controlando y estableciendo metas, límites y objetivos sobre lo que debe ser considerado como cultura popular (folclore, cultura, artesanías, patrimonio inmaterial, etc.); por otro lado, las manifestaciones culturales (por ejemplo, el canto coplero y la luthería) de la clase popular y de algunas clases marginalizadas como los indígenas y sus mestizos.

Es posible afirmar entonces que existe algún tipo de memoria subalterna dentro de la cultura del NOA, puesto que lo popular está controlado y puesto en práctica por una minoría que establece padrones a ser cumplidos y respetados. Luego, la cultura popular del NOA circula entre las camadas sociales en un juego que representa un poder simbólico; o sea, una lucha simbólica entre poderes (subalternidad *versus* hegemonía). Cuando usamos el vocablo cultura debemos pensar que éste representa tanto el acervo (patrimonio) de un grupo social como también una barrera contra lo que sea nuevo o foráneo, aunque, con el paso del tiempo, se produzca una incorporación e hibridación de algunos elementos nuevos y/o foráneos para dentro de una cultura.

A modo de ejemplo citamos la cumbia que es un ritmo colombiano apropiado por la clase popular del NOA para representarla. Otro ejemplo dentro de la cultura popular del NOA es la incorporación o transculturación representada por la apropiación de la copla barroca ibérica junto a algunos instrumentos musicales peninsulares que luego serían catalogados como tradicionales o folclóricos y considerados como representativos de la cultura del NOA, tanto la copla cuanto los instrumentos.

La ideología secular de las elites de turno con su objetivo de preservar todo aquello que fuese considerado original motivó a que los conceptos de folclore y tradición fuesen adoptados también, subconscientemente, por la clase popular,

pasándolos a considerar como propios y verdaderos. Esa ideología no se produjo y mantuvo apenas en una determinada región de América Latina y sí en toda su extensión territorial, constituyendo espacios geoculturales con una misma base ideológica hegemónica. Tomemos como ejemplo lo narrado por Delgado (2007, p. 207) cuando menciona un estilo musical de Colombia: el bambuco.

Durante décadas, según expone Delgado (2007), la Academia y la clase hegemónica colombiana se burlaban de los músicos populares que cultivaban el género musical del bambuco. Los caricaturizaban llamándolos de apropiadores de un género que ya existía en la Península, negando que el pueblo tuviese la capacidad de crear o transculturar hacia un estilo propio algún evento cultural popular. Según las palabras de Delgado (2007, p. 207), la burla de la clase hegemónica colombiana demostraba que sus intelectuales, sustentaban los argumentos que defendían “la pureza racial de las prácticas musicales estaban empezando a volverse obsoletos, y que ya se comenzaba a evidenciar que existían conflictos de clase alrededor de la música”.

Parafraseando Kusch (2007), es posible afirmar entonces que será en los pueblitos y pequeñas ciudades – que abundan en el NOA – donde la clase popular adoptará como suya la ideología de esos dos conceptos (folclore y tradición) – otrora impuesta por la clase hegemónica de mediados del siglo XIX y mantenida sucesivamente en todo el siglo XX por esa clase social hegemónica junto a las clases populares, en común acuerdo simbólico no solo para resaltar el espíritu patriótico sino también como una forma de disminuir la tensión entre ellas y la clase media-alta de las metrópolis.

Tensión que Chartier (1995) explicó hace más de dos décadas y que continúa presa al etnocentrismo cultural mantenido en la memoria colectiva ancestral de la clase dominante; pues para este teórico, el etnocentrismo actúa como una barrera cultural donde la cultura popular es considerada como “*um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada*” (CHARTIER, 1995, p. 179).