

La caja argentina: mensajes cifrados en coplas populares y otros textos

MARÍA EDUARDA MIRANDE
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

La copla octosilábica que inspiró este trabajo pertenece a una estrofa popular registrada en Jujuy, provincia situada al extremo norte de la República Argentina en el límite con Bolivia. La copla dice así:

La caja estaba dormida
yo he venido a despertar
sírname un vaso de chicha
y saldremos a cantar.¹

La cuarteta pone de manifiesto un hecho que entre los cantores y cantoras de la región no requiere mayores explicaciones: el incuestionable protagonismo de la caja durante la ejecución del canto de coplas en gran parte del territorio andino. Es a ella a quien el cantor debe despertar para iniciar su performance, aunque el enunciado sugiere que en esa acción ambos se hallan involucrados: la caja como sujeto paciente, el cantor o la cantora como sujeto agente, pero también como objeto de su propio “despertar”. Ambos despiertan al ritual del canto del que son coprotagonistas.

Este protagonismo compartido despliega un campo complejo de significados en torno al estrecho vínculo entre el sujeto que

¹ Los textos citados pertenecen al *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*, texto inédito que reúne coplas registradas desde 1999 por la autora de este trabajo con la colaboración de investigadores y alumnos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. La Quebrada de Humahuaca y Puna es la provincia donde se recogió la mayor parte del cancionero.

canta y su instrumento, vínculo que se halla naturalizado como parte de una práctica social considerada ancestral y pretérita. ¿En qué elementos se funda esa relación?, ¿dónde buscar sus raíces?, ¿qué rol desempeña la caja durante su performance? Si ella “canta” es porque tiene cuerpo y tiene voz; ¿qué tipo de cuerpo y de voz?, ¿dice algo esa voz?

En una de sus muchas acepciones, la palabra *cifra* designa el sistema de signos que ha sido creado para una escritura secreta. Un mensaje cifrado sería entonces un enigma, una especie de acertijo a resolver. La caja dormida, que se despierta para cantar a dúo adquiriendo presencia casi humana, se nos presenta como un enigma. Escritura cifrada que a lo largo del cancionero popular de Jujuy se manifiesta numerosas veces, pues ni bien comenzamos a escuchar sus coplas, nos sale al paso una nutrida serie que articula la relación entre el sujeto que canta y el instrumento que toca. Citemos algunos ejemplos:

Vua presentá mi cajita
del medio 'i el cardoñal
aquí traigo mis coplitas
pa cantar n'el festival.

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

Soltá, cajita, por Dios,
soltá toda tu carrera,
que se quiere divertir
un gusano de la tierra.

La insistencia con que el cancionero jujeño menciona a la caja como coprotagonista del canto coplero nos coloca sobre las huellas de una memoria cultural que pugna por hacerse visible. Despertar a la caja dormida, interrogarla como texto, será entonces el propósito central de este trabajo.

Caja y memoria

El concepto de memoria cultural ha sido largamente desarrollado por I. Lotman, para quien la cultura funciona como “una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (1996: 57). Un texto es un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos codificados, que — sostiene este semiólogo — funciona como un “programa mnemotécnico reducido”. Esto significa que tiene la capacidad de reconstruir estratos enteros de la cultura y de restablecer la memoria (Lotman, 1996: 89). Ese trabajo de reconstrucción se realiza a partir del propio texto, de su desciframiento, su interrogación, su puesta en diálogo con otras textualidades, tarea que permite reponer los lenguajes (códigos) que le fueron dando sentido. Al actualizar esos códigos, el texto revela diferentes aspectos de la organización y del funcionamiento de una cultura dada en alguno de sus estadios sincrónicos o cortes temporales, allí donde funcionó con plena potencialidad signica y, por ende, significativa.

Desde esta perspectiva semiótica, la caja es un texto cultural estructurado y organizado sintagmáticamente que guarda en su interior una serie de lenguajes o códigos en parte olvidados. Descifrar esos lenguajes para actualizarlos y refuncionalizarlos equivale a “despertar” a la caja dormida a fin de comprender sus recónditos sentidos, e iluminar los fundamentos que nutren la relación caja-cantor/a en toda la región andina, donde el copleo es una práctica cultural de amplio y antiguo arraigo.

La caja es un tamboril relativamente pequeño de origen prehispánico; está formado por un aro de madera flexible con dos parches o retobos de cuero, cosidos a sendas caras del aro y unidos entre sí por un cordel en forma de zigzag. El cuero percutor suele ser de cabra u oveja y el resonador, de panza de vaca o membrana (pellejo del estómago de la vaca). El parche resonador es atravesado por una trenza de crin de caballo (a veces de cuero

o alambre), conocida como chirlera,² que con cada tañido produce una especial vibración o “zumbido cósmico” (Valladares, 2000: 31-32). La percusión se realiza con un macillo de madera llamado *guastana* o *huajtana*, y en algunas cajas se colocan chirleras en ambas caras para reforzar su efecto sonoro.

Referencias a este tamboril aparecen en las crónicas de Indias. Hacia mediados del siglo XVII, Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), realiza una extensa y detallada descripción de instrumentos musicales andinos, donde constata que el tambor o *huáncar* — en lengua autóctona — era el más generalizado entre los indios:

[...] hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos. ([1653]1956, t. II: 270).

Suponemos que la caja, según hoy se conoce, correspondería a los “tamborinos” señalados por el cronista.

Documentos testimoniales del Archivo Arzobispal de Lima, que datan de la primera mitad del siglo XVII,³ revelan que estos tamborinos preincaicos eran ejecutados casi exclusivamente por mujeres. Tal es el caso del testimonio de Hernando Hacas Poma, curaca de Otuco, en las serranías de Cajatambo (Perú), que dice:

[...] quando barbechan las chacras para sembrarlas [...] cojen un pájaro que llaman Yucyuc el qual tiene los pies y pico amarillo, que le ponen en unas andas con flores [...] y sacan en posesión el

² En numerosas coplas se las llama “charleras” por efecto de una deformación fonético-semántica.

³ Se trata de juicios eclesiásticos que formaron parte de la campaña de extirpación de idolatrías en el Perú, archivados en la sección “Idolatrías” del Archivo Arzobispal de Lima (cf. Silverblatt, 1990: 172).

pájaro por las calles las pallas⁴ con tamborcillos cantándole (Archivo Arzobispal de Lima: Leg. 6, Exp. XI, f. 21 y 22, citado en Silverblatt, 1990: 22).

El canto femenino acompañado de “tamborcillos” vuelve a aparecer en otra ceremonia religiosa llamada la Vecochina:

[...] que era salir todos los aillos y parcialidades yendo delante dellos los sacerdotes y ministros de ydolos y las viejas, que los acompañaban con tamborcillos, tocándolos por todas las calles cantando cantares y taquíes en su idioma a su usanza antigua, refiriendo las ystorias y antiguallas de sus malquis y guacas (Archivo Arzobispal de Lima: Leg. 6, Exp. XI, f. 10, citado en Silverblatt, 1990: 28).

Hacia 1614, el sacerdote Fabián de Ayala, de la Compañía de Jesús, escribió una breve carta crónica donde relata detalladamente mitos y costumbres religiosas de las gentes llákwas o yaros, oriundos de la provincia de Chinchaycocha en la región del Perú central (Duviols, 1976). Allí menciona una fiesta de pastores que se realizaba en el mes de diciembre y duraba tres días. La ceremonia estaba destinada a honrar a unas lagunas como elemento indispensable para la cría de los animales; durante el baile ritual, los indios llevaban unas hondas de lana en las manos y “las yndias [iban] detrás dellos con unos tamborcillos cantando la llamaya y ynuocando a tres lagunas a quienes atribuyan la creación de esos animales” (Dedenbach y Salazar Sáenz, 1996: 187).

“Pallas”, “viejas” y “pastoras” son las protagonistas de una práctica asociada a celebraciones religiosas, que tiene el canto y el acompañamiento rítmico de la caja como sus complementos primordiales. Se va perfilando a partir de estos testimonios una alianza de evidente carácter ritual entre la caja y las mujeres, que vuelve a aparecer iconográficamente en la *Nueva Corónica i buen*

⁴ *pálla*: “mujer noble, matrona digna. Señora o dama de honor de la Kkóya [o Colla]” (Lira, 1945: 730).

gobierno que Felipe Guaman Poma de Ayala terminó de componer hacia 1615.⁵ Allí encontramos ocho dibujos,⁶ donde la caja – de notable parecido con la actual caja jujeña – aparece delineada con todo detalle, y lo que resulta llamativo es que siempre se representa tañida por mujeres cantoras en contextos rituales. Reproducimos a continuación esas imágenes extraordinarias:

La primera figura muestra a la *sesta coya Cuci Chimbo Mama Micai*, a quien se describe como “amiga de cantar y música y tocar tambor, hazer fiestas y uanquetes...” (Guaman Poma [1615], 1980: 109). La representación de la soberana al frente de una comitiva en un entorno festivo apunta a mostrar el rol político de la mujer del Inca en la vida pública del reino (cf. Hernández Astete, 2002: 35):

Figura 1:



⁵ Felipe Guaman Poma de Ayala (San Cristóbal de Suntu, Lucanas, Ayacucho-Perú. 1534?-1615?). Cronista indio, emparentado por línea materna con la dinastía real de los incas, quien terminó de escribir una extensa carta-crónica ilustrada dirigida a Felipe III en 1615. Recién en el año 1908 este valiosísimo documento lingüístico e iconográfico fue redescubierto en la Biblioteca Real de Copenhague por Richard Pietschmann. La primera edición facsimilar, publicada por Paul Rivet para el Instituto de Etnología de París, apareció en 1936, y a esta le sucedieron ediciones posteriores (Bústioz Gálvez, 1956-1966; Franklin Pease, 1980; Murra-Adorno-Urioste, 1980). El *Primer nueva coronica i buen gobierno*, tal es el título original de la obra, resulta una fuente imprescindible para el conocimiento del mundo andino prehispánico y colonial.

⁶ Los gráficos corresponden a los números 130 [132], 242 [244], 258 [260], 320 [322], 326 [328], 554 [568], 847 [861] y 862 [876].

La segunda imagen representa la celebración de *Abril Camai, Inca Raimi* (descanso, festejo del *Inca*). Ocupa el espacio central del dibujo la pareja del *Inca* y la *Coya*. Nuevamente es ella quien tañe la caja escoltada por otra cantora. La mirada de los tres personajes vuelta hacia el sol (*Tata Inti*) y el *Inca* señalándolo muestra la importancia de la máxima divinidad en el universo ceremonial andino:

Figura 2:



Capac Inti Raimi, la Gran Pascua Solemne del Sol, ocupa el tercer dibujo. En este caso quienes tocan las cajas son un conjunto de mujeres que cortejan a la figura central del *Inca*:

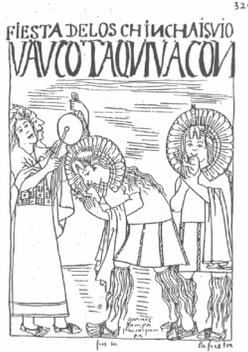
Figura 3:



Las tres imágenes descritas muestran el rol de la *Coya* en las fiestas públicas del Incanato, generalmente unidas al ciclo agrario ritual.

La cuarta imagen presenta la Fiesta de los *Chinchai svio* (*Chinchay Suyos*).

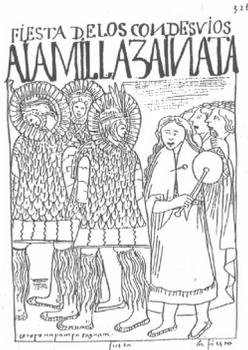
Figura 4:



El dibujo reproduce una situación de contrapunto que el texto luego especifica: dos hombres ritualmente ataviados, soplando cabezas de venado, ocupan las dos terceras partes del espacio pictórico; mientras que el otro tercio muestra (o más bien sugiere) un conjunto de mujeres que ejecutan la caja y cantan.

El mismo esquema dual rige en el quinto dibujo donde se representa la Fiesta de los *Conde suyos*:

Figura 5:

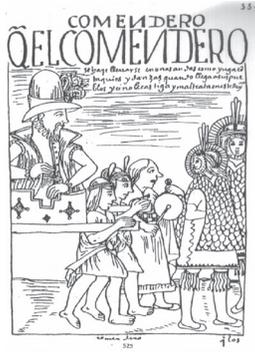


Estos dos últimos gráficos dan cuenta del sistema ritual de alianzas entre pueblos que regulaba simbólicamente el delicado equilibrio político del Incanato.

Por otra parte, en todos los gráficos descritos, la relación de oposición y complementariedad entre los elementos masculino (*hanan*) y femenino (*hurin*) funciona como eje organizador de la celebración, lo cual va perfilando la necesaria injerencia de la mujer en la vida política y religiosa del imperio.

La sexta imagen representa a un encomendero español llevado en andas, imitando el tratamiento con que se rendía honores al *Inca*. La mujer que tañe la caja forma parte de la comitiva.

Figura 6:



Bajo el título “Pulicía y cristiandad”, el séptimo gráfico muestra el cumplimiento ritual de las leyes tradicionales andinas que regulaban el matrimonio. El buen orden (“pulicía”) y el concierto “cristiano” entre los miembros de las familias vinculadas, quedaba asegurado mediante un sistema de parentesco que establecía derechos y obligaciones mutuas.

En el dibujo, Guaman Poma ve la necesidad de plasmar el ritual de alianzas familiares colocando en el margen derecho (izquierda pictórica) a una mujer que tañe la caja y canta:

Figura 7:

El objeto de representación del octavo gráfico es una borrache-
ra ritual. El texto verbal la describe como parte de las ceremonias
sagradas de los indios. Nuevamente el cronista se ve impulsado
a plasmar el sentido ceremonial mediante la figura de una mujer
que canta al son del tambor:

Figura 8:

Los dibujos de Guaman Poma ponen de manifiesto una vincu-
lación sustancial entre la mujer cantora y la caja, que aparecía
referida a manera de dato indirecto en los documentos coloniales
que hemos citado. Este vínculo vuelve a aparecer reactualizado
en un reciente catálogo de instrumentos musicales argentinos
realizado por R. Pérez Bugallo. Al describir la “caja puneña”, el
musicólogo señala que:

En toda la Puna se ve habitualmente la caja en manos femeninas, salvo cuando acompaña a la “quena” o al erkencho [considerado popularmente como instrumento “macho”], en cuyo caso es siempre un varón el que tañe ambos instrumentos en forma simultánea (2005: 44-45).⁷

En el territorio jujeño de los Valles, la caja es el único instrumento que puede ser ejecutado por mujeres cuando acompaña coplas, mientras que los hombres solo pueden tocarla simultáneamente a la quenilla⁸ y al erkencho⁹ (Moreau, 2006: 49). Además, en muchas comunidades altiplánicas la mujer casi nunca toca un instrumento de viento, restringiéndose a tocar instrumentos de percusión, a bailar y cantar (Youlade, 1996: 344). Este dato fue corroborado por el testimonio de Micaela Chauque, música y cantora, oriunda de Iruya (Salta) y radicada en la ciudad de Tilcara (Jujuy), quien recibió expresa autorización para tocar la quena, un instrumento que solo ejecutan hombres dentro de ámbito de la música tradicional.

No obstante los variados datos apuntados hasta aquí, no podemos afirmar que la caja cargue en la actualidad con simbolizaciones exclusivamente femeninas, ni que sea considerada un instrumento de uso exclusivo de la mujer. Ella puede ser tocada

⁷ Por testimonios orales, sabemos que este tipo de música a dúo se toca en época de verano para propiciar las lluvias (cf. Moreau, 2006, DVD). Si analizamos la ecuación simbólica que subyace al ritual, el principio masculino (hombre) convoca al principio femenino fecundador (lluvia), y para hacerlo utiliza dos elementos complementarios: el erkencho o la quena (elementos masculinos) y la caja (que asume en este contexto valencias femeninas).

⁸ La quenilla o flautilla jujeña es una flauta vertical fabricada con caña de Castilla. No supera los 30 cm. de largo y su tubo, cerrado en la parte distal, presenta cuatro orificios de digitación dispuestos con las más diversas medidas y relaciones entre sí. Suele ser tocada por niños y adolescentes varones. Es instrumento propio de las fiestas religiosas de la época invernal (cf. Pérez Bugallo, 2005: 80-81).

⁹ El erkencho o erquencho es un instrumento de viento de la región andina (noroeste argentino, Bolivia y Perú), es un llamador de potente sonido, construido con asta o cuerno de vaca, su embocadura es de una pequeña caña que vibra al soplar, y su tamaño oscila entre 20 y 40 cm de largo. Emite un sonido similar a un quejido.

—y de hecho lo es— por mujeres y hombres en diferentes contextos y lugares. Pero indudablemente su memoria de texto cultural está asociada con un principio femenino, tal como se infiere de los documentos coloniales consultados. Esa memoria es la que emerge en las coplas de la serie caja-cantor/a del cancionero popular de Jujuy, tal como analizaremos más adelante.

A lo largo de la región andina existe gran variedad de cajas, según sus tamaños, características y métodos de elaboración, elementos que permiten identificarlas de acuerdo con sus lugares de procedencia, como caja “vallista”, “santiagueña”, “chaqueña”, “tucumana” (cf. Pérez Bugallo, 2005: 42 y ss.).

El método de construcción de la caja es un aspecto que debe tenerse en cuenta al intentar reconstruir su memoria cultural, ya que forma parte de un conjunto de lenguajes donde lo consuetudinario entrama con lo simbólico. En determinadas regiones de la provincia de Jujuy, la elaboración del tamboril pone en funcionamiento el principio ordenador de la interrelacionalidad que nutre los fundamentos de la cosmovisión de mundo en los Andes. Cuenta don Rafael Arias (un constructor de cajas oriundo de la localidad jujeña oriental de Santa Bárbara y afincado en San Francisco) que para obtener una buena caja se debe sacar un listón de madera de un árbol maduro, del lado que mira al sol y en noches de luna llena. Sólo así se obtiene una madera “casi eterna”. Además, en su relato pone especial énfasis en remarcar que los retohos o parches de cuero de ambos lados de la caja deben corresponder a animales de sexo opuesto; es decir que, si el retoho posterior es de animal hembra, el otro debe ser de animal macho o viceversa. De la misma manera, las crines de la chirlera deben provenir de animal macho o hembra, de acuerdo con el sexo del retoho posterior. Sólo siguiendo estas reglas se logra una caja “sayadora”, aquella que suena como *sayal*¹⁰ (lo cual significa que “suena sola”), y a la que

¹⁰ El *sayal* es una arenisca formada por guijarros que en las regiones montañosas se desprende de las paredes de laja por acción del viento, y al hacerlo, produce un sonido similar al de los arroyos y al zumbido de las chirleras. Explica gráficamente un lugareño de la región de Molulo, que las buenas cajas suenan “como *sayal*” cuando al sonido per-

no le hace falta ser “templada”¹¹ en los chorros de agua por la sirena o en las salamancas (Moreau, 2006: 48-49).

Leda Valladares agrega otros detalles del proceso de elaboración:

La caja tiene madrina y padrino. Cuando se la estrena el primero en hacerla sonar es el artesano que la construyó; moja sus parches con bebida alcohólica y bebe para celebrarla. Debe hacerla sonar en la oscuridad [...] En algunas zonas, antes de estrenarla, se deja la caja durante la noche en cierta cueva de la montaña (salamanca), donde se cargará de fuerzas musicales y se impregnará del diablo o duende de la fiesta de carnaval. Con esta maceración nocturna en la montaña la caja recibe su bautismo (2000: 31).

El antropólogo jujeño René Machaca aporta otra referencia interesante. Cuenta que en la Quebrada de Humahuaca existe la creencia de que se debe colocar en el interior de la caja un cascabel de víbora (de la variedad homónima) para que tenga buen sonido; de esta forma el tambor queda encantado o endiablado, pues se asocia a la serpiente con el diablo (1996: 200).

Todos estos datos nos permiten definir a la caja como un microcosmos. La auténtica “caja” está construida respetando las leyes de la interrelacionalidad, donde los pares opuestos y complementarios de lo femenino y masculino se ensamblan en perfecto equilibrio. Por esta razón, en términos de cosmovisión andina, la caja conforma un *taypi* (centro) donde se cumple el principio armónico del *yanantin* (un compañero con el otro en una relación de correspondencia y complementariedad). Esta doble naturaleza (femenino-masculina) vincula al tamboril con el poder engendrador y es por esta razón que su ritmo está ligado a las fuerzas vitales. “Cuando

cutor “tum” le sigue el “sajji” producido por las vibraciones de las chirleras (Moreau, 2006: 41 y en DVD).

¹¹ Significa ser investida de máxima potencialidad estética mediante una especie de “bautismo natural” que se le da al instrumento recién elaborado, dejándolo pernoctar cerca de vertientes de agua o manantiales (donde habitan las sirenas u otros seres míticos acuáticos), o en lugares donde se cree hay una salamanca (sitios ocultos —cuevas, pozos, cerros— destinados al culto del diablo y caracterizados por el desenfreno, la música y el baile).

oigo sonar la caja/el mundo se hace totora”, reza el dístico inicial de una copla que traduce en lenguaje metafórico la experiencia del advenimiento del sentido a través del ritmo, experiencia semiótica primordial, fundante, de orden prelingüístico, que se asocia con las formas primarias de aprehensión de la significación.¹² La caja percutida por la *guastana* adquiere el estatuto de un *vientre simbólico* que encierra en sí los principios complementarios de macho y hembra: vientre fecundado y a la vez fecundante. Su hibridez genérica la convierte en un elemento versátil capaz de representar a la vez uno u otro principio que, desde la visión de mundo andina, jamás se presentan de manera independiente sino como entidades distintas y, a la vez, solidarias.

Por otra parte, la caja tiene una naturaleza mágica asociada a su carácter de fetiche, por lo cual concentra gran energía simbólica, que puede liberar con el propósito de beneficiar o evitar un daño a una persona o grupo social (cf. Colombres, 2004: 76). No faltan coplas de la serie caja-cantor/a para acreditar estas facultades:

Con la cajita en las manos
no tengo miedo a las penas,
entre medio de las malas
han de venir otras buenas.

Cuando me agarro la caja
soy la vida perdurable,
cuando me paro en la rueda
canto por no estar de balde.

Estas facultades del tamboril se manifiestan en una versión “a lo divino”:

Esta caja que la toco
esta caja es bendecida

¹² Para profundizar en el tema de la experiencia semiótica fundante en esta copla, remito a Mirande, 2012: 93-126.

en la orilla de sus aros
está la Virgen María.

Los datos históricos, iconográficos, etnográficos y etnomusicológicos que venimos exponiendo nos permiten volver la mirada hacia la serie caja-cantor/a del cancionero jujeño con algunas competencias. En primer lugar, hay que señalar que está tramada sobre unos fundamentos históricos, rituales y simbólicos que dan sentido a la relación del tamboril con el sujeto que canta (especialmente con las mujeres copleras). Esa relación actualiza una memoria silenciada u olvidada, que reaparece adherida al tópico caja-cantor/a reiterado en numerosas actualizaciones del cancionero. Ese tópico funciona como un verdadero *leit motiv* que abre un campo de sentido estructurado alrededor de la ecuación cantor/a + caja, donde es posible reconocer las huellas de la memoria cultural andina que hemos procurado sacar a luz, pero donde el binomio se resignifica desde y en el presente.

La caja en los textos del cancionero de Jujuy

La serie caja-cantor/a ocupa un amplio espacio textual en el cancionero de coplas de Jujuy. Suele manifestarse al inicio de una performance tipo durante la instancia de presentación del cantor o la cantora, generalmente en festivales o encuentros de copleros donde el copleo se realiza como espectáculo:

Vua presentá mi cajita
del medio 'i el cardonal;
aquí traigo mis coplitas
pa cantar n'el festival.

Esta cajita que toco,
esta caja de Humahuaca,
arito de churqui verde
retobo de panza 'i vaca.

Cantor/a y caja conforman un binomio, un auténtico dúo, puesto que cada cual tiene su propia voz, tal como quedó referido al inicio de este trabajo. Pero, además, el tamboril aparece investido de un poder que acciona sobre los cantores y también sobre los oyentes, respondiendo a los atributos sobrenaturales o mágicos que recibió durante su construcción y posterior bautismo:

Cuando ya suena la caja
yo estoy que no puedo estar,
y así les pido permiso
para ponerme a cantar.

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

Esta cajita que toco
tiene sonido excelente,
capaz de hacerlo penar
a un corazón inocente.

En ocasiones, la caja actúa por su propia cuenta, mostrándose reticente e incluso desatendiendo al cantor, como si tuviera ánimo y voluntad propios. Son circunstancias en que la caja suena destemplada y el cantor advierte la falta de armonía o concordancia rítmica atribuyéndosela al instrumento:

Pobrecita mi cajita
no quiere dar su sonido,
ha dicho: "No sos mi dueño,
vos sos un desconocido".

La fractura de la relación entre caja y cantor se muestra como la contracara del estrecho vínculo que los une, pero, al mismo tiempo, es la prueba contundente de su existencia.

En el plano de la enunciación la caja es el *alter ego* de la voz que canta (tiene voz, sabe hablar y puede negarse a hacerlo), pero en el plano del enunciado, el vínculo entre ambos se solidariza aún más, pues mediante un complejo trabajo retórico, el tambor funciona como un resonador afectivo del sujeto permitiéndole desocultar los vaivenes de su mundo subjetivo en un proceso de identificaciones graduales. Entre la caja y el cantor o la cantora se establece un juego de espejos estructurado a partir del cuerpo como lugar de mediación entre el mundo exterior y la interioridad. Proyectado en el texto, el cuerpo simbolizado funciona como un eje semantizador desde el cual el sujeto de la enunciación construye sus representaciones en torno a la compleja experiencia del cuerpo propio, de lo sensible, de lo subjetivo y de la realidad social que lo circunda. Analicemos estos procesos:

Uno de los mecanismos figurativos más recurrentes es la identificación entre coplero/a y caja mediante la *personificación* que atribuye al instrumento cualidades humanas.

La caja habla:

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

padece:

Pobrecita mi cajita,
junto conmigo padece,
de la noche a la mañana
suena que suena amanece.

y llora:

Si hasta mi cajita llora,
sollozando, sollozando;
cómo no he de llorar yo
suspirando, suspirando.

Este recurso se refuerza en numerosas coplas a través de construcciones comparativas:

Pobrecita mi cajita
chiquitita y sonadora,
igualita que su dueña
chiquitita y paridora.

Pobrecita mi cajita
sufrida como su dueña,
cuando le dan con un palo
llora dentro y canta afuera.

La identificación entre caja y coplero/a se construye a partir de la representación figurada del cuerpo en el discurso, que se realiza sobre dos operaciones retóricas: la metonimia y la sinécdoque. La metonimia opera por desplazamiento en una relación de contigüidad, en tanto coplero/a y caja funcionan en un eje de asociaciones sintagmáticas que permite reemplazar un término por otro. La sinécdoque, por su parte, opera a través de la representación del cuerpo como un todo en alguna de sus partes (ojos, boca).

Mediante estos complejos mecanismos figurativos, la caja adquiere entidad corpórea y, simultáneamente, ilumina los pliegues más profundos de la subjetividad del cantor o la cantora, quien para hablar de sí toma un elemento concreto de su mundo (la caja) para referenciar o proyectar su experiencia interior. La subjetividad se vuelve figura gracias a este mecanismo proyectivo de simbolización propio de la conciencia oral que nutre mayormente el repertorio de la poesía tradicional, y especialmente, a la copla.

La caja *presta* no sólo su voz para cantar la queja, sino su particular materialidad inerte, que sirve de referente externo desde el cual el cantor o la cantora organiza su mirada sobre su propia existencia, que pasa a ser vivida como experiencia de la interioridad:

Las charlerah de mi caja,
una arriba y otra abajo;
así me trata mi suerte,
cuesta arriba y cuesta abajo.

Las chirleras de mi caja,
dos arriba y dos abajo,
así estarán mis amores
cuesta arriba y cuesta abajo.

Las charleras o chirleras de la caja funcionan como la representación concreta de una realidad abstracta: los vaivenes del destino que implican estados alternativos de felicidad y de dolor: “así me trata mi suerte” / “así estarán mis amores” / “cuesta arriba y cuesta abajo”. El mundo de la experiencia interior se construye a partir de una proyección del cuerpo en acción desplazándose en el espacio, poniendo en evidencia que el sujeto organiza su mirada en torno al mundo y a sí mismo a partir de la percepción corporal. “La percepción del mundo se convierte, entonces, en propioceptividad”, al decir de Dorra (1997b: 28).

En los textos analizados hasta aquí, el sujeto se describe como un ser sufriente, y la caja es quien desnuda al *yo* que padece. Como en un sutil biselado, las causas de la pena se dibujan con contornos leves que tanto cubren la experiencia colectiva como la individual:

Si hasta mi cajita llora
con ser un palo vacío,
cómo no he de llorar yo
si me quitan lo que es mío.

Detrás de la denuncia emerge un sujeto amenazado o subordinado por un *otro* que lo priva de aquello que le pertenece: ¿la identidad?, ¿la tierra?, ¿los lugares de poder?

Mediante el repertorio de coplas, una comunidad se nombra a sí misma reconociéndose como agonista, al tiempo que asegura su cohesión grupal. La vivencia del sufrimiento se esboza como

marca de identidad de un *cuerpo social* proyectado sobre otro: el *cuerpo simbólico* de la coplera que funciona como texto de la voz colectiva, profundamente unido al de la caja con quien “llora”, “padece” y “habla”.

Pero el *runa* (hombre o mujer andinos) halla también en el espacio de la fiesta un lugar donde proyectar y escenificar su identidad, tanto individual como colectiva. La gran cantidad de festivales y encuentros de copleros que se realizan a lo largo del calendario festivo en Jujuy¹³ muestra este espíritu celebratorio que tiene al copleo con caja como protagonista y vehículo de construcción y preservación de la memoria cultural. Un grupo de cuartetas de la serie caja-cantor/a despliega esta dirección semántica. Aquí, dos ejemplos:

Esta cajita que toco
tiene arito de cedro,
de qué me sirven los tragos,
si con ella yo me alegro.

Alegre mocita he sido
y alegre y vieja he’i morir;
cuando me agarro la caja
me amanezco sin dormir.

Estas coplas muestran a un sujeto que describe su alegre “estar en el mundo”, consustanciado en la relación recíproca que entabla con la caja. El instrumento ahora resuena para alegrar a la cantora más que “los tragos”, mientras le recuerda que “alegre mocita he sido / y alegre vieja he’i morir”. No resultan extraños

¹³ Consignamos algunos de ellos que se realizan durante los meses de verano: Encuentro de copleros (Purmamarca), Fiesta de la Caja y la Copla (Rodeo), Festival Folklórico de El Huanacar (Abra Pampa), Festival de Compadres y Comadres (Tres Cruces), Alborozo humahuaqueño (Humahuaca), Festival de la Pachamama (Purmamarca), Festival del queso, (Puesto del Marqués), Carnaval de ablande, Carnaval grande, Carnaval Chico, Carnaval de flores (en toda la provincia), Festival del Choclo y del Folklore (Maimará), Festival de la Papa (Santa Ana).

estos virajes del sentido, pues con sus ondulaciones, oposiciones y variantes, el cancionero popular — al decir de Dorra — aspira a abarcar el universo de experiencias afectivas de los individuos y de una comunidad (1997a: 54).

El recorrido realizado a lo largo de la serie caja-cantor/a del cancionero popular jujeño ha ido mostrando en sucesivas fases los sentidos y alcances de la relación establecida entre el tamboril y los copleros y copleras de la región, especialmente entre la caja y las mujeres cantoras, depositarias de una antigua memoria ritual andina. La práctica del copleo se funda, en efecto, sobre las matrices de una memoria colectiva prehispánica que ha quedado cifrada en el tamboril y en los códigos simbólicos que lo atraviesan. La caja, como entidad con cuerpo y voz, emerge en las cuartetos actualizando esa antigua memoria ritual y simbólica prehispánica. En cada golpe del tambor reaparece ese sustrato, latente y vivo, que da sentido al copleo y que permite entender el prestigio del que gozan los copleros y, en particular, las copleras en Jujuy. Ellos son los portadores de una identidad que resiste en el caudal de sus voces anónimas y en el cuerpo simbólico de la caja que tañen, sellando en cada performance una antigua alianza. Vínculo tan fuerte y raigal que llega hasta los bordes mismos de la muerte, como revela esta cuarteta, que bien puede servir para cerrar estas reflexiones:

Esta cajita que toco
no la vayan a quemar;
el día cuando me muera
con ella me han de enterrar.

Bibliografía citada

ACOSTA, José de, [1590] 1999. *Historia natural y moral de las Indias. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc571b4>.

- COBO, Bernabé, [1653] 1956. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: BAE.
- COLOMBRES, Adolfo. 2004. *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- DEDENBACH y SALAZAR SÁENZ, Sabine, 1996. "La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "Tradiciones de Huarochirí"". En *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, dir. Madrid: Iberoamericana, 175-196.
- DORRA, Raúl, 1997a. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés. ———, 1997b. *Fundamentos sensibles de la discursividad*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- DUVIOLS, Pierre, 1976. "Une Petite Chronique Retrouvée: Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de La prouincia de Chinchaycocha y otras del Piru". *Journal de la Société des Américanistes* 63: 275-297.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, [1615] 1980. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, traducción de Jorge L. Urioste. Tomos I, II y III. México: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ ASTETE, Francisco, 2002. "La coya en la organización del Tahuantinsuyo". En *Historia de las mujeres en América Latina*, Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, ed. Murcia: Universidad de Murcia: 23-35.
- LIRA, Jorge, 1945. *Diccionario kkechwa-español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- LOTMAN, Iuri, 1996. *La semiosfera* I. Madrid: Cátedra.
- MACHACA, René, 1996. "Algunas reflexiones acerca de la copla". En *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. E. Virtudes Atero Burgos. Cádiz: Universidades de Andalucía, Cádiz y Sevilla: 197-202.
- MIRANDE, María Eduarda, 2012. "El mundo en la totora. La esquicia creadora en el escenario de una copla popular". En *La esquicia creadora*, ed. Iván Ruiz y María Luisa Solís Zepeda. Puebla: BUAP-SeS.

- MOREAU, Susana, dir., 2006. *Música y fiesta en los valles orientales de altura de Jujuy*. Programa "La voz de los sin voz". Vol. I. Buenos Aires: UNESCO/Presidencia de la Nación Argentina/Música Esperanza Tilcara.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén. 2005. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- SILVERBLATT, Irene, 1990. *Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- VALLADARES, Leda, 2000. *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- YOULADE, Roy, 1996. "La Fiesta de San Bartolomé o de los Ch'utillos de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina". En *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, dir. Madrid: Iberoamericana: 333-349.