

María Eduarda Mirande. *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. Jujuy Argentina: Universidad Nacional de Jujuy, 2018; 292 pp.

En el primer cuarto del siglo XX, el maestro normalista Juan Alfonso Carrizo se dio a la tarea de llevar a cabo la primera recopilación moderna de la poesía popular hispánica en el noroeste de Argentina. Recorriendo a lomo de mula las cumbres andinas y las amplias llanuras que conforman esta región — colindante con Chile, Bolivia, Paraguay y Brasil —, transcribió en pequeños cuadernos, a lo largo de dos décadas, miles de canciones, adivinanzas, refranes y otras creaciones verbales, cantadas o recitadas por campesinos. Este arduo y apasionado trabajo quedó registrado en cinco cancioneros, que fueron saliendo de la imprenta entre 1926 y 1942. Cada uno corresponde a una provincia argentina: Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán y La Rioja.

La obra de Carrizo sigue vigente por su monumental corpus de poesía oral en lengua española, así como por sus detalladas etnografías y las esmeradas investigaciones históricas de cada región que visitó. Sobre la metodología, Raúl Dorra observó que a dicho autor lo movía, más que un espíritu científico, una fruición recopilatoria, derivada de una visión romántica de la historia, según la cual estaba llamado a rescatar la riqueza de la cultura oral (heredera, para él, del Siglo de Oro) ante el embate de la vida moderna, que amenazaba con destruirla y relegarla al olvido.<sup>6</sup> En consecuencia, sus cancioneros se caracterizan por exponer, como en un continuo caudal, miles de composiciones populares, las cuales van acompañadas de comentarios, anécdotas, opiniones, mapas, contexto histórico y hasta correcciones (que él aplica según su criterio). Tales particularidades, que no dejan de hacerlos ricas fuentes de material para los estudiosos de la poesía oral, los diferencian de colecciones como el *Cancionero folklórico de México* (1975-1985) o el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular*

---

<sup>6</sup> Raúl Dorra. "El folclorólogo ante el folklore". En *Sobre palabras*. Córdoba (Argentina): Alción, 2008: 109-133.

*hispanica* (2003), que siguen con rigor un método, criterios y sistematización establecidos por Margit Frenk y su escuela en México.<sup>7</sup>

### El copleo femenino en la tradición oral de Jujuy

Ochenta años después de la publicación del primer cancionero de Carrizo, en 2006, María Eduarda Mirande, profesora de literatura en la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, culminó un trabajo de siete años dedicados a recopilar alrededor de mil 500 estrofas para la elaboración de un *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*. En esta obra, aún inédita, la autora asume la empresa de continuar el esfuerzo de Carrizo en esta provincia del noroeste argentino, aunque ahora con el apoyo de las grabaciones en audio y siguiendo una metodología filológica para la transcripción.

Con base en este corpus, Mirande se ha centrado en el estudio de una de las variadas manifestaciones de la poesía oral en la región: las coplas cantadas en español por mujeres locales (descendientes de los antiguos pueblos incas). Estas *copleras* entonan sus versos al son de una caja de madera y cuero (instrumento de percusión), durante las fiestas del Carnaval y del calendario agrícola-religioso. Se trata de una práctica poética cuyos antecedentes se remontan a ritos de la antigua cultura inca y también recuerda a las jarchas en los inicios de la lírica popular en lenguas romances. Así, pues, en el contexto de un magno trabajo recopilatorio, la autora escribe el libro que nos ocupa en esta ocasión.

*Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato* (2018) se divide en dos partes. En la primera, titulada "Tras los senderos viejos de la copla", la investigadora da cuenta de los orígenes y

---

<sup>7</sup> Además, estas obras son ampliamente valoradas no sólo por contener los resultados de una vasta recopilación y sistematización de la materia poética, sino también por las reflexiones de Frenk sobre estas actividades, así como sobre las posibilidades y los límites de los cancioneros. Véanse los prólogos a Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispanica*. México: Colmex/UNAM/FCE, 2003, y Frenk (coord.), *Cancionero folklórico de México*. México: Colmex, 1975-1985.

arraigo de este género poético en la provincia de Jujuy, desde una perspectiva sociohistórica. Repasa, entonces, el desarrollo de la copla desde la antigua lírica popular española — Edad Media al Renacimiento —, su llegada y aceptación en la cultura de los Andes a partir de la Conquista, en el siglo XVI, así como las características del copleo femenino en Jujuy.

Sobre la adopción de este tipo de estrofa como forma poética fundamental en la región andina, la autora señala que este fenómeno está determinado por el acoplamiento de su consabida conformación binaria<sup>8</sup> a la cosmovisión andina. En esta última, los elementos del universo se asocian entre pares y entablan relaciones de complementariedad, correspondencia y reciprocidad (115). De esta manera, la hegemonía de la cuarteta octosilábica en la zona no es sólo el resultado de la imposición de la lengua española por parte de los conquistadores, sino de un proceso en el que hombres y mujeres de los pueblos andinos hicieron de su estructura elemental un vehículo idóneo para preservar su visión del mundo, a pesar del imperio de una nueva cultura y lengua.

Otros aspecto importante que remarca la autora es el alto valor social del oficio de coplera, pues quienes lo ejercen adquieren prestigio dentro de sus comunidades. Sea cantando en rondas durante el Carnaval, en un escenario o en el ámbito familiar, las mujeres cantoras acompañadas de su caja — observa — “se nos figuran rodeadas de un aura, una fuerza que les confiere un halo misterioso y las conecta con una memoria, una tradición, un pasado intangible” (129). Esta imagen tiene tal arraigo en las comunidades que el canto es una actividad primordialmente femenina. En consecuencia, la cultura jujeña articula una triada semántica compuesta por el canto, la mujer y su caja. Estos tres elementos están vinculados por profundas relaciones simbólicas y afectivas, a las cuales me referiré más adelante.

---

<sup>8</sup> Antonio Sánchez Romeralo. *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969: 145

## El relato de la mujer cantora

La segunda parte del estudio, denominada “Aquí dentraré cantando”, se enfoca en explicar cómo el copleo jujeño construye un “sujeto femenino”, no sólo a través de la práctica del canto y su rol en la sociedad de la región, sino mediante lo que la autora llama “El relato de la mujer cantora”. Nos detendremos a analizar a detalle este tema, pues creemos que en él Mirande formula sus observaciones y planteamientos más fructíferos para el campo de los estudios sobre la lírica de tradición oral.

De acuerdo con la autora, el relato mencionado se manifiesta en una selección de 97 coplas, de las 1470 que conforman su cancionero. Son estrofas caracterizadas por dejar de manifiesto a la enunciadora (enunciación enunciada), su canto acompañado de la caja y temas de la experiencia femenina. Vale aclarar que no se trata de una reconstrucción *a posteriori*, sino de secuencias de coplas que la comunidad organiza en torno a “núcleos narrativos”. De esta forma, la investigadora identifica dos macrosecuencias narrativas que corresponden, cada una, a preguntas sobre la identidad de la cantora: 1) “¿Quién soy?, ¿qué soy?”; 2) “¿Dónde soy?”. La primera se subdivide en secuencias que abordan los temas del nombre propio, las topologías, las genealogías, los símbolos de la cultura oral y la autorreflexión sobre el canto. La segunda comprende a su vez el tópico del Carnaval, fiesta por antonomasia de la cultura jujeña, donde las mujeres se reúnen para entonar sus coplas. Sirvan de ejemplo este par de estrofas:<sup>9</sup>

Humana firmo a mi nombre  
 nombre que no se ha’i perder,  
 aunque lo tiren al agua  
 Sobre la espuma ha’i volver.

Yo soy muchacha minera  
 en la mina del Aguilar  
 yo trabajo pala y pico  
 en la mina el Aguilar.

---

<sup>9</sup> Las estrofas que citaré en adelante proceden del *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy* (inédito). En el anexo “El relato de la mujer cantora”, se puede consultar las 97 coplas que la autora tomó en cuenta para su estudio (257-274).

Ahora bien, Mirande concibe el cancionero como “un texto virtual de naturaleza oral y colectiva que llega a la escritura de manera aleatoria” (161). Por lo tanto, el relato de la mujer cantora — así como otros que la comunidad construye — permanece como posibilidad en la memoria colectiva y sólo se hace presente en el discurso por virtud del canto de las copleras. Siguiendo esta idea, la autora precisa que “cada *performance* del canto de coplas es vivida [...] como la actualización de un fragmento perteneciente a un conjunto mayor cuya coherencia reside en la conciencia colectiva” (168).

Podemos señalar, entonces, que la actualización del cancionero, entendido como un gran texto virtual, opera a la manera de una sinécdoque, que manifiesta una parte para hacer referencia a la totalidad ausente. Este mecanismo semiótico fue observado por Dorra en la antigua lírica popular hispánica, cuyos villancicos y canciones funcionan como símbolos de una realidad innombrable (deseo, ausencia, pena).<sup>10</sup> En el caso del relato de la mujer cantora, vemos la puesta en discurso de conceptualizaciones sobre la mujer como sujeto individual y sujeto social, más o menos modernas, pero también de símbolos de origen prehispánico, como la fertilidad a la que remite la caja que acompaña su canto, sobre lo cual la autora hace un análisis que vale la pena comentar con más detalle.

### La mujer, la caja y el canto

El estudio de Mirande no se limita al plano del contenido (conceptual) para exponer la construcción del sujeto femenino. También explora los aspectos de la expresión que se asocian a las ideas, las transmiten y las determinan. Particularmente, da cuenta de interesantes características de la *performance* de las copleras

---

<sup>10</sup> Raúl Dorra. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981.

en relación con su canto y la caja, los cuales, como ya mencionamos, forman una tríada estrechamente ligada. Veamos, en primer lugar, qué ocurre con la “íntima vinculación entre la mujer cantora y la caja” (153).

Este sencillo instrumento de percusión, elaborado con madera y cuero, exhibe una fuerte carga simbólica que lo vincula con la fertilidad en la cosmovisión andina. Desde su construcción, debe seguir leyes de complementariedad entre los materiales: los parches de cuero que se colocan a ambos lados de la caja, por ejemplo, tienen que ser de animal macho uno, y de hembra el opuesto. De esta forma, una caja excelente o “sayadora”<sup>11</sup> cumple el principio armónico del *yanantin* (relación de correspondencia y complementariedad entre compañeros), pues reúne en equilibrio elementos masculinos con femeninos.

Debido a su doble naturaleza, masculina y femenina, se “vincula al tamboril con el poder engendrador, y es por esto que su ritmo está ligado a las fuerzas vitales” (153). Por consiguiente, la caja tocada por la mujer se configura, en el plano conceptual, como un vientre fecundado y fecundante. Además, en el canto y el acto paralelo de percusión, que se inscriben en el plano de la expresión, la mujer se pliega sobre el instrumento como si se tratara de su vientre en cinta:

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

La autora también hace hincapié en el carácter “expansivo” y “recursivo” del copleo femenino. Durante el Carnaval – refiere –

---

<sup>11</sup> El sayal es una arenisca formada por guijarro que, al desprenderse de las paredes de montañas o acantilados, hace un zumbido parecido al de los arroyos y las chirleras de la caja (bordón de tripa colocado en el parche inferior). En este caso, el adjetivo derivado se usa para describir a una caja cuya excelente manufactura se nota en el hecho de que sus chirleras suenan como sayales cayendo.

las mujeres “se largan” a cantar coplas, sin límite de tiempo ni espacio, sobre un núcleo de temas tradicionales. Los versos corren como si se tratara del caudal de un río:

Cuando me pongo a cantar  
no sé cuándo vu’acabar,  
coplas salen de mi pecho  
como agua de manantial.

Mirande enfatiza la relación entre el copleo femenino y el Carnaval, pues es en el contexto de esta fiesta donde la voz femenina puede expresarse en su forma más libre y desestabilizadora, con notas agudísimas y tono jocosos. El canto se convierte, entonces, en el soporte fónico de lo que la autora llama “un contradiscurso femenino”, opuesto al oficial, y que suspende las relaciones de dominio sobre la mujer (matrimonio, familia y trabajo) “para dejar fluir su deseo” en formas irónicas, pícaras y sugerentes (237).

Estas tres formas de la expresión del copleo femenino dan cuenta, a su vez, de la relación primordialmente afectiva entre las comunidades jujeñas y su tradición poética, “resguardada” en la memoria comunitaria. En este sentido, la autora identifica que “la coherencia profunda del texto oral se cimienta sobre un componente afectivo” (168). El copleo femenino, por tanto, es percibido como un relato que se manifiesta en fragmentos, pero cuya coherencia reside “no solo en la memoria de la comunidad, sino en el núcleo afectivo que la aglutina, donde reposa y se nutre el imaginario del grupo” (168).

En este punto, vale recordar que, para la semiótica del discurso, la actualización del sistema lingüístico en textos no se trata de una operación de reproducción de signos, sino de un proceso que transforma a propio la lengua mediante la intervención de un cuerpo que siente y percibe el mundo, es decir, que se relaciona afectivamente con él. En este sentido, al trabajo de la memoria, que organiza los símbolos, las figuras y los temas en el plano del contenido (interoceptivo), se asocia el de los sentidos, que perciben

el mundo y dan lugar a los afectos en el plano de la expresión (exteroceptivo). Todo ello está mediado por el cuerpo propio (plano propioceptivo), que funciona como pasaje entre el mundo interior y el exterior.<sup>12</sup>

De manera semejante, Mirande abre el camino para reflexionar sobre la relación entre memoria y afecto, así como entre cognición y pasión. El “relato de la mujer cantora” – según ella lo plantea – no es un ejercicio automático de la memoria colectiva, sino una forma de relacionarse afectivamente con la tradición. Cuenta de ello dan las variantes que, en cada performance, las cantoras introducen en la copla según el estado de ánimo que prima en el lugar. Por ejemplo, en medio del ambiente festivo del Carnaval, donde el alcohol abunda, la comunidad hace a un lado numerosas restricciones. Lo común es que se ponga en escena un discurso liberador excepcional, que permite la expresión de afanes y fantasías eróticas que, en cualquier otro contexto, serían reprobados e incluso reprendidos:

Casada, soltera soy,  
tengo las ganas’i joder  
y en ausencia de mi dueño  
soy dueña de proceder.

Vidita, si me querís,  
tiende la cama y duermamos,  
cuando venga tu mujer  
decile que soy tu herman’...

Por otra parte, la relación entre afecto y memoria colectiva permea también la triada mujer, caja y canto. Ello se pone de manifiesto en la permanente reflexión de las copleras sobre su práctica enunciativa. En las estrofas donde la mujer se refiere a sí misma en su quehacer poético, podemos ver cómo ella se apropia de las técnicas e instrumentos del copleo, que son patrimonio común, para establecer una relación fuertemente afectiva, que le permite tanto identificarse como parte de una tradición como dar cuenta de su intimidad.

---

<sup>12</sup> Jacques Fontanille. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 2001.



Yo no canto por cantora  
ni por tener buena voz  
canto pa desechar penas  
y alegrar mi corazón.

Soy de familia cantora,  
pero por parte de madre  
esa dicha no la tengo,  
tengo la voz de mi padre.

A manera de cierre, cabría hacerse las siguientes preguntas: ¿de qué formas incide la afectividad en la memoria y viceversa?, ¿en qué momento los afectos rigen la memoria?, y ¿la memoria somete a la afectividad a un régimen específico? Como en los mejores cancioneros modernos, donde el recopilador no sólo expone la materia poética hallada, sino que reflexiona sobre ella, el inteligente y enriquecedor estudio de María Eduarda Mirande da pie a estas y otras interrogantes sobre el discurso de la lírica de tradición oral, además de ofrecer una mirada invaluable al repertorio poético de Jujuy. Ojalá que los esfuerzos de esta investigadora argentina se vean recompensados pronto con la edición y publicación de su *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*.

LUIS ALBERTO PALACIOS RÍOS