

# “Las faldas se levantan”: Presencia de la figura femenina en la copla popular del carnaval del Norte argentino

*Cecilia Stecher*

## **Características del carnaval**

El carnaval es una fiesta popular introducida en América en el periodo de la conquista española. Con un formato típicamente europeo, a través de los siglos este modo de celebración empieza antes de la Cuaresma cristiana. Martos Martos (2001) señala que “la palabra carnaval proviene de la expresión latina *carnelevare*, luego modificada a *carnevale*, que quiere decir ‘sin carne’, ‘dejar la carne’, en referencia al periodo ritual de abstinencia y rigores para el cuerpo que suponía la Cuaresma” (p. 30). Es una festividad que nació en la Edad Media a partir de la imposición de la religión cristiana en el continente; estos festejos comenzaron con la celebración de la vida y los abusos previos al ayuno que se debía hacer antes de la Semana Santa. Es por estos motivos que en el carnaval priman los excesos de los objetos y comportamientos considerados “mundanos” como la bebida y la comida, y a ello se suman los colores de las ropas y de las decoraciones, los bailes, los encuentros y las diferentes artes muchas veces censuradas por la Iglesia.

Para comprender el proceso de integración de dos culturas en una misma festividad, como el carnaval (cristiano) y el culto a la *Pachamama* (pueblos originarios), es necesario retomar dos conceptos: primero, el de la transculturación<sup>1</sup>, introducido por Fernando Ortiz (1991, p. 14), y llevado

---

<sup>1</sup> La transculturación no sería propiamente una categoría descriptiva de la realidad lati-

al análisis de la literatura por Ángel Rama (1982, p. 38); y después, el de “sincretismo religioso”, concepto proveniente de la antropología que entiende los diferentes procesos culturales que se llevaron a cabo a partir del conflicto entre dos o más culturas.

Latinoamérica se ha conformado desde las repercusiones culturales surgidas de los encuentros y conflictos, y por ello:

durante siglos se consolidó allí [en la región andina] un régimen de dominación donde una cultura extraña (de origen europeo) se superpuso violentamente sobre las culturas autóctonas (indígenas) sin alcanzar no obstante a destruirlas (al margen de las transmutaciones raciales sufridas por las poblaciones andinas originarias) y fracasando también en el intento de asimilarlas (Rama, 1982, p. 126).

Rama (1982) entiende el término transculturación como un “préstamo recíproco” (p. 36), que se da en el contexto de la literatura, entre una cultura dominada y otra dominante. Desde este punto de vista cultural podemos entender qué es lo que surge a partir del encuentro, los conflictos, las guerras, las imposiciones religiosas y los acuerdos políticos entre los españoles, las comunidades originarias y en algunos casos, las comunidades africanas traídas como esclavas a Latinoamérica. Todo esto lo vemos reflejado en las diferentes producciones culturales que se realizaron y realizan actualmente. Es en este cruce violento de culturas donde “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (Rama, 1982, p. 11); de allí la necesidad de ofrecer un nuevo término para referirse a la cultura latinoamericana, en especial la literaria. La transculturación en la literatura se da principalmente en los relatos orales y populares, incluyendo los traídos desde España, los relatos de los pueblos originarios y las variantes y creaciones literarias que se produjeron durante los siglos de convivencia pacífica y no pacífica que hubo entre ellos.

---

noamericana, “como la heterogeneidad o –parcialmente– el mestizaje, sino una parte destacada de las dinámicas de la heterogeneidad”. Consistiría en el traslado de componentes culturales de una cultura a la otra. Puede ser de varios tipos: de materialidad tangible, si lo que se traslada son objetos, tecnología, usos y costumbres. Una transculturación “filosófica”, si lo que se transfiere son valores, concepciones, visiones y categorías. Y una transculturación semiótica, si lo que se transmite son signos, referentes y discursos” (Sobrevilla, 2001, p. 22).

El carnaval del Norte argentino integra esta festividad europea con tradiciones autóctonas preexistentes. Ejemplo de esto es el denominado “desentierro del diablo”, también denominado *Pujillay*, que simboliza al sol. Dicho personaje marca el comienzo de la festividad que se va a manifestar a través de la representación de un muñeco y que va a “pasear” entre la gente del pueblo. El Diablo emerge en todos los hogares no como algo maligno sino como un espíritu que hace comenzar los festejos; es el que permite que los deseos y la fiesta puedan realizarse con total libertad (Mennelli, 2009). Como primera acción del carnaval se procede al desentierro que se realiza al pie de los cerros, donde el pueblo había enterrado al diablo el año anterior. Para dar cuenta de este personaje la comunidad fabrica un muñeco, que se ve como la representación occidental de un diablo pero que originalmente en esta zona representaba al sol, el enviado a fecundar la tierra por la *Pachamama*, según las creencias de los pueblos originarios de la zona. Este diablo no es la figura clásica del cristianismo, símbolo del mal, sino una representación de la fertilidad. Se le ha denominado diablo porque:

los colonizadores atribuyeron un carácter demoníaco a muchas de las deidades locales que habitaban el ‘mundo de abajo’, espacio que se le asignó también al diablo cristiano. Paralelamente, la imagen de este último se resignificó al ser apropiado por las poblaciones indígenas, que lo invistieron de nuevos sentidos (Avenburg, 2014, p. 31).

Este muñeco vuelve a enterrarse al finalizar el carnaval, mientras que los rituales vinculados a la *Pachamama* se dan a lo largo de todo el festejo a través de pequeñas tradiciones locales. Algunos ejemplos de estas son: antes de beber se le ofrece un poco de vino o bebida a la tierra o el primer bocado se tira en el suelo y se tapa con ella, para agradecer los alimentos que le ha dado al pueblo:

en Humahuaca se “desentierro el carnaval” y se lo vuelve a “enterrar” días después, marcando de este modo su fin. Tanto el comienzo como su cierre implican una serie de acciones que celebran a Pachamama, sostenidas por prácticas en los “mojones” –darle de comer y beber, sahumar, darle coca, etc. –. Cada grupo carnavalero tiene su mojón y

consiste en un pozo –la “boca de la Pacha” – que está tapado por un montículo de piedras y se encuentra en los cerros o cerca de los ríos (Mennelli, 2009, p. 196).

El diablo es la representación de la libertad del hombre frente al dogma impuesto por el cristianismo. Unos días antes de la cuaresma se libera al hombre para que el pueblo festeje y celebre el mundo “del revés”. Es la liberación de los deseos reprimidos que luego deben volver a enterrarse. Este universo que se abre y que deja exponer los deseos reprimidos se hace sobre la base de una serie de tradiciones traídas desde Europa y fusionadas con las culturas de los pueblos. Aquí damos un ejemplo:

una de las antiguas tradiciones carnavalescas es el significado de una figura de neto contenido religioso, que simboliza ese espíritu alegre, trasgresor, prohibido, del carnaval: el diablo. (...) el diablo representa la fuerza de lo bajo material y corporal que da la muerte y regenera. Esos rasgos particulares han transformado a este personaje en una figura cómica popular, que simboliza la alegría y la buena suerte. En la representación de la metamorfosis de la vida social cotidiana que es el carnaval, el diablo ha sido investido con el poder de Dios y, por lo tanto, es el encargado de otorgarle a la festividad el tono de exceso y desenfreno propios del personaje (Cocimano, 2001, p. 5).

El culto al sol y a la *Pachamama* no celebra únicamente esto, también se ha sintetizado con otras festividades; es la celebración de la vida, el agradecimiento a los dioses por las cosechas y la vida que poseen: “se advierte que las grandes fiestas coinciden con períodos calendarios o fenómenos naturales de relevante importancia para la vida colectiva” (Cortazar, 1967, p. 6). Es por ello que gran parte del festejo se centra no solo en el desentierro del diablo y la fiesta que circunda a ese evento, sino también en el reconocimiento a la cosecha, los alimentos y la bebida; los juegos de lanzar harina, tirar un poco de comida en el suelo antes de comer, decorar las casas con maíz u otras hortalizas que se plantan en la zona, entre otras actividades.

Se unen en esta fiesta distintas prácticas sociales que se vinculan con el mundo europeo y el latinoamericano, y al mismo tiempo, se ven pro-

yectadas otras que han quedado de las culturas que han atravesado la región a lo largo de la historia. Las tradiciones de los pueblos originarios vuelven a cobrar importancia e incluso retorna el respeto y la realización de sus rituales: "el carnaval es una instancia que permite la recuperación de la memoria, como parte de un complejo proceso, que involucra a la resignificación y recuperación de la identidad étnica" (Jerez y Vilca, 2014, p. 124).

## La copla y el carnaval

La poesía tradicional española penetra en América durante los siglos XVI, XVII y XVIII a partir no solo de la oralidad sino también de los textos escritos. El proceso colonizador tuvo un inmenso impacto en la vinculación entre los pueblos originarios y los españoles. Parafraseando a Miran-de (2018), durante las celebraciones de los pueblos originarios se procuró integrar los patrones líricos peninsulares al universo cultural indígena, pero con el paso del tiempo se prohíben estas festividades. A cambio se celebran en la zona las fiestas coloniales (siglos XVII y XVIII) en las cuales se incorpora un fuerte espíritu barroco, lo que hace mantener algunas prácticas de los pueblos originarios de manera camuflada, y de este modo se conserva su naturaleza sincrética y polisémica. Para el siglo XVIII las manifestaciones líricas hispánicas ya se habían afianzado en la zona y eran recitadas en español, en quechua y otras lenguas nativas.<sup>2</sup>

la copla como molde poético es, entonces, una herencia hispánica. Pero el coqueo como práctica socio discursiva entraña elementos que

---

<sup>2</sup> El funcionamiento de la copla no se circunscribe a su forma hispánica exclusivamente, sino que atiende también a la temática de los pueblos originarios. La poesía funciona como una interrelación entre las formas y los temas que una comunidad posee en su haber cultural. Los pueblos originarios han mantenido su tradición y sus rituales especialmente en los corsos de las ciudades del norte donde se celebra el carnaval, la libertad de que cada grupo pueda hacer su propia representación de la fiesta da la libertad para introducir los propios ideales religiosos dentro de la festividad en cada encuentro particular, es por esto que: "para los guaraníes el carnaval tiene un sentido mágico y religioso. Es el tiempo y el espacio que les permite expresar su identidad en todo su esplendor. Pasear por las calles en el circuito de los corsos, tiene como intención mostrar la presencia viva del pueblo guaraní. (...) La participación en los corsos, les brinda un espacio propicio para mostrar su cultura, sin embargo son conscientes de que el ser guaraní, es mucho más que un espectáculo carnestolendo" (Jerez y Vilca, 2014, p. 129).

muestran la presencia de una memoria cultural andina: el acompañamiento de la caja, el uso de la voz en grito, el canto en corros o ruedas y la tritonía musical, nos permiten afirmar que la cuarteta octosilábica fue asimilada a determinadas formas musicales nativas, textos culturales olvidados o re-codificados, cuyos resabios perduran en las formas de ejecución del actual canto de coplas en la provincia de Jujuy, y aún en el noroeste argentino (Mirande, 2014, p. 139).

La copla es una composición poética de cuatro versos de arte menor, que suele tener rima asonante en los versos pares y no en los impares, “de cópula, unión (...) surge el vocablo para referirse a versos acoplados, unidos, soldados de una unidad, no necesariamente de cuatro versos” (Real Ramos, 1996, p. 41). Es un tipo de poesía que se canta frecuentemente acompañada de guitarra, cajón, tambor o algún instrumento musical que sirve para marcar el ritmo.

Al ser un género breve suelen condensar su significado a partir del uso constante de la metáfora, y estar relacionadas con el contexto sociohistórico local, así como con la naturaleza típica del norte argentino. Muchas de las coplas remiten a la llegada de alguna fecha festiva, de un individuo que regresa o se aleja de su pueblo, a las hazañas que hizo un hombre para conquistar a una dama, como también a las respuestas de esta a los intentos de conquista, entre otros temas. Los cantos pueden introducir lo que sucede en el carnaval: dan una explicación, hablan de la festividad y, sobre todo en las coplas, cuentan cómo es la vida durante estas fechas. Una vez explicadas las costumbres que abren esta fiesta, pueden aparecer en el recitado la comida, la bebida y los bailes como recordatorio de las acciones que suceden en estas,

Arribita nomás canto,  
Ya se pasa carnaval,  
¡Quién sabe si para el año,  
Volveremos a cantar!  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 789)

Dentro del canto se encuentra la explicación de cómo se debe bailar o agrupar la gente dentro de esta festividad. De este modo las coplas son una demostración de que el festejo del carnaval, que parece responder al

orden del caos, tiene un orden lógico organizacional correspondiente a las costumbres del pueblo:

Así para Carnaval,  
Divididos en cuadrillas,  
Hay que cantar y bailar,  
Durante los cuatro días.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 789)

¡Carnaval dijeron!  
¡Velay, Carnaval!  
Ahora no hay que sentarse,  
Hay que cantar y bailar.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 821)

Señoras bailarinas  
Salgan, bailemos  
Que ya después del baile  
Conversaremos.  
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 132)

Por otro lado, dentro de la temática de las coplas aparece el canto a la fiesta misma, es decir, lo que sucede con el pueblo cuando esta festividad llega. Este tipo de poemas se canta unos días o semanas antes de que comience la misma y también durante el periodo que dura; es un modo de advertencia y de preparación para lo que sucederá en el carnaval:

¡Ahijuay, puta Carnaval!  
Ya bastante me has molido,  
Por hacer la cacharpaya,  
Cuatro noches no hi dormido.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 864)

Cuando llega Carnaval,  
No almuerzo ni ceno nada,  
Me mantengo con las coplas,

Me duermo con la tonada.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)

Se registra en algunas de estas coplas una mención hacia el amor que produce el carnaval, como si fuera una amante, y es a ese amor al que se le canta. También se genera la conciencia de que debe finalizar y de que con su ocaso se inicia el recorrido hacia el comienzo de un nuevo año y la espera del siguiente carnaval:

El Miércoles de Ceniza  
Haremos la cacharpaya,  
Despachemos, despachemos,  
Al Carnaval que se vaya.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)  
¡Ahijuay, puta Carnaval!  
¡Que mucho siento dejarte!  
Si al otro mundo te fueras,  
Allá me fuera a adorarte.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 866)

Las coplas les dan voz a estos poetas del norte y ellos les dan música a los poemas:

Tengo mi pecho de coplas,  
Que parece avispero;  
Se empujan unas con otras  
Por ver cuál sale primero.  
(Mirande, 2018, p. 169)

Esta noche voy a cantar  
Hasta que salga la luna  
A ver si puedo sacar  
De las tres hijas alguna.  
(Carrizo, 2006, p. 132)

Este último poema parte, por ejemplo, de una historia de la comunidad: un coplero entra a un pueblo y al ver a las tres hijas de un vecino —



todas bellas— comienza a recitar esta pequeña copla. Vemos que al hablar de coplas se asume la existencia de un público que reconoce, repite, canta e incluso crea estos poemas; así se da cuenta de la concepción popular del arte incluida en este tipo de literatura.

## La mujer en la fiesta

Como se mencionó, la mujer y la representación de la figura femenina aparecen de distintos modos en los versos, y en la fiesta suele ser reconocida. Mirande (2018) señala que la mujer es una de las principales ejecutoras del canto, y ellas son las “especialistas de la palabra cantada”. En esos momentos se la realza como la persona sabia o como capaz de responder a los deseos de los hombres. Esto se da a partir de las cosmovisiones que conlleva el carnaval acerca de los amores prohibidos que se dan en él o con las “faldas” que —dicen— “se levantan” por el comienzo de los bailes, y se buscan los amores a través de las puertas y la guitarra

el cantar y danzar ininterrumpidos son acciones que resitúan a las mujeres fuera de los contextos domésticos privados, exhibiéndolas en los espacios públicos. La calle muestra la avanzada de una verdadera legión femenina que se ha venido preparando para participar en la gran fiesta desde el jueves de comadres (Mirande, 2014, p. 138).

La voz de las mujeres se alza en esta festividad; ellas son las que dirigen los rituales a la *Pachamama*, lideran los bailes, las comidas y son las organizadoras de las fiestas. Se las denomina comúnmente “las comadres” —las mujeres de mayor edad—; mientras tanto las hijas —las jóvenes— ayudan en las tareas de los rituales dentro de la casa y son las protagonistas de los suspiros de los copleros y poetas,

Cuando era moza soltera,  
Usaba mi freno i copa  
Ahora que ya soy vieja,  
Acostumbro chuspa i coca.  
(Jujuy; Carrizo, 2006, p. 43)

Habiendo nacido libre,  
Soy dueña de proceder;  
El celoso se ha quedado,  
Yo me'hi venido a joder.  
(Mirande, 2018, p. 241)

En la construcción social que se produce dentro del repertorio poético del carnaval del Norte argentino, cuando comienza la fiesta todas las mujeres salen a la calle y los hombres, que anteriormente habían cantado hacia las ventanas o las puertas entreabiertas de las casas, ahora se reúnen con las damas que han tratado de conquistar a través de los cantos. Por ejemplo:

Negrita, a tu casa vengo  
Para decirte a la oreja  
Dos palabritas de amor  
Sin que lo sienta la vieja.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 54)

Antinoche soñé un sueño,  
Anoche volví a soñar  
Que te tenía en mis brazos,  
Mudo, sin poderte hablar.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 54)

Aunque sea linda mi copla,  
La de usted siempre es mejor.  
Una palabra que diga,  
En su boca es una flor.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 55)

Estas dos figuras de mujer que se mencionan en las coplas son las grandes representantes de los dos tipos que van a aparecer en los versos. Por un lado, la comadre que trabaja y esconde a las hijas, a la cual el poeta debe esquivar para llegar a su amada; por otro lado, la dama joven que

dentro de la casa escucha el canto de los poetas y con ello decide quién puede ser su amado mientras dure la fiesta.

¡Azucena, lindos ojos!  
Recorre tu pensamiento.  
Aquí te viene a cantar.  
Un amante de otro tiempo.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 38)

A mi vidita la quiero,  
Porque tiene lindos modos,  
Si supiera en donde duerme,  
La robaría cama y todo.  
(Salta; Carrizo, 1933, 43)

El llamado “topamiento de las comadres” se realiza el jueves anterior al carnaval, es la organización final de la fiesta, donde se prepara la chicha de maíz<sup>3</sup>, otras bebidas y comidas. Se alistan para los rituales a la *Pachamama*, organizan a la población sobre los horarios y los lugares que van a ocupar dentro de la festividad. Las mujeres mayores se encargan de todos estos preparativos, las jóvenes, de las costuras de los vestidos y de la elaboración de las comidas mientras las comadres pasean por todo el pueblo colgando serpentinas, marcando el camino que se va a seguir hacia el lugar donde se desentierra al Diablo y se rinde culto a la *Pachamama*.

En este punto nos parece relevante señalar un modo de clasificación de las coplas que propone Mirande (2018, pp. 21-22) de acuerdo a quién es el enunciatario del canto. Esto nos permite diferenciar el tipo de coplero que recita y las intencionalidades que plantea en el momento en el que canta:

---

<sup>3</sup> Bebida de los pueblos originarios del norte argentino. Resulta de la fermentación del maíz, y se hace, utilizando como fermento una levadura especial, o bien por medio de la saliva humana (rica fuente de amilasa, una enzima digestiva que facilita la conversión del almidón en azúcares), lo que requiere la masticación de la harina de maíz. La preparación antigua se hacía al frente del fogón o cocina, foco de reunión de la comunidad, cuyos miembros recibían puñados de granos molidos o de masa para masticar y escupirla en una palangana. Se consume para festividades religiosas, como cumpleaños o durante la celebración a la *Pachamama*.

- a) Textos con marcas explícitas de enunciador femenino.
- b) Textos sin marcas genéricas explícitas de enunciador pero que por contextualización pueden asociarse a una enunciación femenina.
- c) Textos donde el enunciatario o destinatario aparece diferenciado genéricamente como femenino frente a un sujeto de enunciación masculino,
- d) Textos donde el objeto referido aparece diferenciado genéricamente como entidad femenina.

Esto da cuenta de que las mujeres tienen voz como copleras, responden a los cantos de los poetas que tratan de seducir a las jóvenes. Por un lado, responden a los insultos o a los chistes<sup>4</sup> que estereotipan y simplifican el rol de la mujer dentro de la sociedad; por otro lado, contestan a las propuestas de amor hechas por los hombres de manera positiva o negativa, de acuerdo a cómo estas se canten y quién sea el recitador, “las mujeres asumen un rol activo en las relaciones amorosas ocasionales que el carnaval permite vivir sin culpas, y se ubican como agentes de la conquista amorosa, rol atribuido culturalmente al varón” (Mirande, 2014, p. 144). Así, hay coplas acerca de cómo accionan las comadres en la fiesta y cómo responden las damas a las declaraciones de los copleros:

¡Caballero de fulano!  
Cantemeló una coplita.  
Aunque no sea concertada,  
Como sea de su boquita.  
(Salta; Carrizo, 1933, p. 48)  
Alegre están mis comadres  
Cuando llega el Carnaval,  
Rama de albahaca en la oreja  
La caja para cantar.  
(Mirande, 2014, p. 138)

---

<sup>4</sup> Los chistes hacen mención a dos formas de ver a la mujer: por un lado, la madre adulta que realiza las tareas del hogar, cierra las puertas y no permite a los hombres acceder a las mujeres jóvenes. Por otro lado, las hijas que ayudan a las madres en las tareas del hogar y que buscan escabullirse de ellas para atraer la atención de los hombres, o de su amado, a través de los espacios de libertad que se les otorgan en carnaval.

Tú te crees tonto grande  
Que yo me muero por vos,  
Es cierto que yo me muero,  
Por otro mejor que vos.  
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 52)

Los vínculos de parentesco se vuelven vitales en las relaciones amorosas o al momento de pedir el amor de una joven y esto se ve representado tanto en las coplas como en los reconocidos romances e incluso en las adivinanzas. Son constantes las menciones a las suegras, las hermanas, los padres y las madres en distintos aspectos de la fiesta; pueden aparecer para la burla, para el juego, para las comparaciones o incluso para pedir el favor de las hijas a través de los padres:

Pensando, vivo pensando,  
Pensando me vuelvo loca:  
La suegra de la mujer de mi hermano,  
¿Qué parentesco me toca?  
“La madre”  
(Tucumán; Lehmann-Nitsche, 1911, p. 678)

Juro que no soy yo,  
Ni tampoco mis padres,  
Ni mi hermano menor,  
Pero entre nosotros estoy.  
“La hermana”  
(Jujuy; Lehmann-Nitsche, 1911, p. 678)

La voz de la mujer se alza, tanto la de la comadrona —por su organización—, como la de la joven —fuente de inspiración—, y también la mujer como coplera y cantora. Con un fuerte predominio de la voz, es recitadora de coplas:

Yo soy, yo soy madre,  
Trabajadora también,  
Cuando me pongo a luchar

Soy una mujer de ley.  
(Mirande, 2018, p. 226)

Aquí se encuentran mujeres  
De toda laya y color,  
Vienen de todas partes  
Poniendo garra y valor.  
(Mirande, 2018, p. 233)

Dentro de los bailes, las faldas llevan los colores y el movimiento, las mujeres se vuelven vistosas y marcan los pasos, mientras que el hombre, vestido de gaucho (símbolo de la sencillez y de la nacionalidad argentina) lleva a la dama en la danza y en la mirada, que nunca debe alejarse de ella, mientras la mira bailar, acompañándola. Asimismo, dentro de estos recitados se encuentra la competencia con otros pueblos; en ellos también se nombra a la mujer para comparar el estilo de vida de las distintas regiones. Cada coplero canta a favor de su pueblo, dando cuenta de las de características particulares que, en comparación con otros, lo hacen mejor. En esto se ponen en juego los estereotipos existentes de los pueblos y la posible burla hacia ellos, hacia ese otro que convive culturalmente pero que está alejado o separado por una frontera imaginaria.

Las suegras y la yerba mala  
Dos parejas para un baile,  
Abundan en este mundo  
Como en Córdoba los frailes.  
(Catamarca; Carrizo, 1926, p. 293)

Dicen que en Miraflores  
Nacen las flores,  
Yo digo que en mi pago  
Las hay mejores.  
(Catamarca; Carrizo, 2006, p. 43)

Conmigo no busque macha,  
Y aunque no soy delicada,

Si quiere probar mi gusto  
Se va a quedar con las ganas.  
(Mirande, 2018, p. 236)

Diferente a esto son los poemas de amor, bien conocidos por todos, que se recitan y que tienen como finalidad conquistar a la dama para que el poeta pase los bailes y los festejos con ella. Se distinguen dos tipos de poemas, los de referencia al carnaval como lugar de fiesta donde todo está permitido, y los poemas de amor propiamente dichos, los cuales no solo se dedican, sino que también se utilizan para competir con ellos por cuál es la mujer más bella o la más inteligente, la que debe ser coronada como reina de la fiesta.

Qué lindo para el verano  
Todo lo perdido brota  
A golpe de tambor  
Hasta las viejas se alborotan.  
(Carrizo, 1942, p. 143)

A mi comadrita  
La vengo a llevar.  
Cerca de su casa  
La hi de coronar.  
(Carrizo, 1942, p. 256)

El primer poema hace referencia a tres características del carnaval del Norte argentino. El primer verso marca la fecha, ya que esta festividad se hace entre febrero y marzo, en el verano. En el tercer verso se hace referencia al tambor, instrumento de percusión, que si bien se utiliza en muchos géneros musicales es también un elemento característico del carnaval que representa, junto con la guitarra y el cajón, la musicalidad de la fiesta. Y la tercera característica, es que esta festividad enardece a todos, incluidas las personas más serias del pueblo, representadas en esta copla como "las viejas". El segundo poema hace referencia a un momento universal del carnaval, una característica que acontece en cual-

quiera de los carnavales del mundo: la coronación de un personaje. Se suele coronar al rey y a la reina del carnaval, y este coplero, al decir que su comadrita es la que va a ser coronada, está afirmando que es la más bella de toda la festividad.

## Conclusiones

El carnaval es una de las festividades en las que la cultura se hace, donde se produce la liberación de las artes y del pueblo, y están relacionadas todas las culturas que han atravesado, y atraviesan hoy el Norte argentino. En esta celebración se evidencia el resultado de siglos de luchas, tanto culturales como políticas. Es una representación cultural que fusiona lo español y lo propio de los pueblos originarios; es el resultado de todo lo acontecido en siglos anteriores y todo lo que sucede en la actualidad.

El carnaval mantiene las costumbres y las tradiciones de los pueblos originarios, y al mismo tiempo, poemas típicamente españoles, con una religiosidad cristiana junto con plegarias a la tierra y al sol. La transmisión oral de los géneros estudiados conlleva en sí misma una representación de la realidad que se refleja en los poemas y sus variaciones en el tiempo.

En este trabajo se intentó presentar cómo la literatura popular, en particular la copla, incursiona en el carnaval dándole una voz y una identidad específica a la cultura del Norte argentino, como lo es la de los pueblos originarios, que representan su ritual y sus costumbres a partir de las coplas y de la fiesta. Asimismo, se expuso cómo son representadas las mujeres con el “topamiento de las comadres” donde se organiza la fiesta, y los grupos de chayeros que ejecutan los cantos en las peñas y reuniones que se dan de manera continua en las noches de carnaval.

La poesía popular recupera la cultura, el pasado traído con los romances de España, modificados con sus variantes a lo largo de los siglos; las adivinanzas que representan conceptos básicos del mundo occidental como la vida, la muerte y las jerarquías familiares; por otro lado, las coplas, que reconstruyen la vida social e histórica del presente y pasado reciente de una comunidad.

Las copleras cumplen un rol dentro de la sociedad como cantoras, poseen en sus repertorios la construcción de un relato no solamente indivi-



dual sino también colectivo. Las cantoras son representantes de toda una cultura. Tal como lo expresa Mirande (2018), en sus relatos se construye un lenguaje identitario, se produce en el nivel individual de quien realiza la *performance* y también dentro de una identidad cultural que se reafirma en cada gesto discursivo.

El contexto en el que se analizaron estos cantos es el del carnaval, que si bien no es el único momento en el que las copleras recitan los poemas, sí es uno de los más importantes del año. El juego y la sabiduría dentro del carnaval es la permeabilidad que posee esta festividad, que permite, en la vida cotidiana de la fiesta, jugar con la gente, la vida y la palabra. La poesía popular —en especial las coplas— implican un juego de palabras, algunas burlescas, otras serias, con carácter de denuncia social, pero estos versos buscan usar un lenguaje metafórico y poético, diferente del lenguaje cotidiano. Los amores se recitan en verso, la burla es a partir del juego de la adivinanza y de algunas de las coplas; estas causan efecto entre las mujeres y los hombres que escuchan y repiten estos poemas como un acervo de su cultura y una representación de ellos mismos como comunidad. Una comunidad que se ve identificada por aquello que representa y narra. Estos poemas y esta festividad son una demostración de cómo varias culturas pueden coexistir en la vida de un pueblo pese a los conflictos histórico-sociales, teniendo en su acervo una vasta cantidad de poemas representativos de las costumbres, las tradiciones, los deseos y la historia de una comunidad entera.

## Referencias bibliográficas

- Avenburg, K. (2014). Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta-Argentina). En Cruz, E. N. (Eds.), *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. Buenos Aires: Purmamarka Ediciones.
- Carrizo, J. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos (cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- Carrizo, J. (1933). *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía Editores.
- Carrizo, J. (1942). *Cancionero popular de La Rioja. Tomo I y Tomo II*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía Editores.
- Carrizo, J. (2006). *Cancionero popular de Jujuy*. Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-popular-de-jujuy--0/html/>
- Cocimano, G. (2001). El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval. *Gazeta de Antropología*, 17 (28). Recuperado de [https://www.ugr.es/~pwlac/G17\\_28Gabriel\\_Dario\\_Cocimano.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html)
- Cortazar, A. (1967). *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Flores Martos, J. (2001). Un continente de Carnaval: etnografía crítica de Carnavales Americanos. *Anales del Museo de América*, (9), 29-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>
- Jerez, O. y Vilca, V. (2014). El carnaval como espacio para la recuperación de la memoria: la participación de los guaraníes en los corsos de San Pedro de Jujuy. En Cruz, E. N. (Eds.). *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. Buenos Aires: Purmamarka Ediciones.
- Lehmann-Nitsche, R. (1911). *Adivinanzas rioplatenses*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Biblioteca Centenaria.
- Mennelli, Y. (2009). Cuerpos que importan: en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño. *Avá*, 16, 189-209. Misiones: Universidad Nacional de Misiones.
- Mirande, M. (2014). Largenmép'al Carnaval: borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el carnaval quebradeño. En Cruz, E. N. (Eds.). *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. San Salvador de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Mirande, M. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: Ediunju.
- Ortiz, F. (1991). Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Real Ramos, C. (1996). La copla popular. En A. Burgos (Comp.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos*. Madrid: Colección Nueva América.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 27 (54), 21-33. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/28091729\\_Transculturacion\\_y\\_heterogeneidad\\_Avatares\\_de\\_dos\\_categorias\\_literarias\\_en\\_America\\_Latina](https://www.researchgate.net/publication/28091729_Transculturacion_y_heterogeneidad_Avatares_de_dos_categorias_literarias_en_America_Latina)